

إضاءات نقدية فی الأدبين العربی و الفارسی

فصلية محكمة، السنة الخامسة، العدد العشرون

شتاء ١٣٩٤ ش / كانون الأول ٢٠١٥ م

• إضاءات نقدية فصلية محكمة

• السنة الخامسة، العدد العشرون، شتاء ١٣٩٤ ش / كانون الأول ٢٠١٥ م

ردمد ٦٥٧٣-٢٢٥١



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م

صص ٣٤ ـ ٩

ميزات الغزل عند الشاعرات الأندلسيات في ضوء النقد النفسي الحديث

عباس إقبالي (الكاتب المسؤول)*

فائزه پسندی**

الملخص

من ملامح تاريخ الأدب الأندلسي كثرة الشاعرات المجيدات في القريض وتسبّب هذا أن قدرا كبيرا من الشعر الأندلسي يختصّ بهنّ. دراسة هذا الأدب تكشف عن الميزات الأصلية لهذه التجربة الشعرية وما يعود إلى خصائص هؤلاء الشاعرات وإخراجهنّ المعاني القديمة بصياغة جديدة تختلف عن المعاني السائدة في الشعر التقليدي والّتي أدّت إلى النهضة الأدبية.

هذا والمنهج المتّبع في دراستنا هذه هو المنهج التوصيفي ـ التحليلي وهو يعتمد على مناهج الدراسات الحديثة في النقد النفسي الحديث، لكي نتعرّف الأجواء الأدبية المسيطرة على هذا العصر والبواعث النفسية المؤثرة على الشاعرات وعلى تجربتهنّ الشعرية.

ونستنتج من القراءة السيكولوجية والنقدية النفسية الحديثة لغزل الشاعرات الأندلسي أنّه مرآة لمنازعهن النّفسية وقد تضمّن سماتٍ من المعاني والخيال النابعَين من البواعث الباطنية. ومواقفهنّ تعود إلى الإزدواجية الذاتية. وقد تبلورت هذا الغزل في اتجاهين متعارضين؛ أولاً الاتجاه المحافظ (العذري) مرتبطاً بالنظرة الإسلامية ومن أهم عناصره: "الوجع العشقي والانشطار الداخلي" و"الكبت"، و"النوستالجيا"، و"تعطيل الإرادة"، و"النرفانا"، و"المازوشية"؛ ثانياً الاتجاه غير المحافظ (الإباحي) متأثرا بظروف المجتمع ومن أهم عناصره: "الجنسية المثلية" أو "الغزل المؤنث"، و"الصراحة والجرأة في التعبير"، و"التهتّك والمجاهرة باللّذات".

الكلمات الدليلية: النقد النفسي، الغزل، الأندلسيات، العذري، غير المحافظة.

---

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، كاشان، إيران

aeghbaly@kashanu.ac.ir

**. طالبة مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، كاشان، إيران

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدی ناصری

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١١/٢١ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٦/٢٧ش

المقدمة

إنّ دراسة الأدب الأندلسی، تكشف عن المكانة المرموقة الّتی نالتها الشاعرات الأندلسيات وتدلّ علی أنّ هؤلاء الشاعرات قد شاركن فی النهضة الأدبية وأنتجن أدباً بارعاً وكان نصيبهنّ أكثر من نصيب أخواتهنّ فی المشرق. (سليمان، ١٤٢٦ق: ٤١) ولذلک عندما نبحث عن الشخصيات المتميّزة والمؤثرة فی الأدب الأندلسی، نجد شاعرات اللّاتی زها هذا الأدب بهنّ وزهونَ به. فكان شعرهنّ متلوناً بألوان الحبّ بعيداً عن التعقيد والإلتواء فی العبارات وقد ابتكرن فی المعانی حيث بعض أبياتهنّ إرتقت إلی مصاف أشعار كبار الشعراء. (بوفلاقة، ١٤٢٤ق: ٢٤٣)

ولذلک عندما نبحث عن الشخصيات المتميّزة والمؤثرة فی الأدب الأندلسی نجد شاعرات من النساء اللّاتی زها هذا الأدب بهنّ وزهونَ به. فإنّ شعرهنّ كان متلوناً بألوان الحب أو الحزن أو الفرح، وبعبارات بعيدة عن التعقيد والإلتواء. وقد ابتكرن فی المعانی وكنّ ذوات وحدة فی الفكرة والاستقلال فی الأغراض. (غومس، لاتا: ٤٧)

فظهرت شخصية هؤلاء النساء متميزة فی المجتمع الأندلسیّ؛ فبدت لها مواقف مشهودة فی بعض ميادين الحياة وصارت مشاركتهنّ واضحة فی الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية كما حظيت بصورة عامة بحرية ومكانة مرموقة لدی الخلفاء والأمراء وسادة الرجال؛ وبما لها من النفسيّة الدقيقة والمشاعر المرهفة، لم تقو علی كتمان عاطفتها أو إضمار أحاسيسها، فشعرها ملیء بآثار هذه النفسية. وإنّ النقد والتحليل النفسی يقدر أن يعرّف هذه البواعث النفسيّة ويظهر المعانی الكامنة فی أدب هؤلاء الشاعرات.

ولا يزال النقد النفسی العربی الحديث يعتنی بدراسة القضايا الفنية فی التراث العربی ويحاول أن يفهم أسرار الأدب عن طريق نظريات علم النفس مرتكزاً علی استنطاق منطقة اللاشعور وهی مركز تخزين تجارب الحياة النفسية. فإنّ علماء النفس والباحثون فی اللغة وآدابها يعتقدون أنه: علی الناقد النفسی أن يدرس ما جاء فی تاريخ الأدب وما يتعلّق بالقضايا السياسية والثقافية والمؤثرة فی البواعث النفسية حتی يقدر علی تحليل الشعر تحليلاً نفسياً. (شكری، ١٩٨٤م: ١١٩)

خلفية البحث

إنّ ما وصل إلينا من شعر الشاعرات الأندلسيات قليل جدّا وأكثره مبعثر في الكتب إلاّ أنّه قد حظى بالعناية من قبل بعض الباحثين والنقاد، وأقيمت حوله دراسات منها: "الشعر النسوى فى الأندلس" لمحمدالمنتصر الريسونى(١٩٧٨م) "الشعر النسوى الأندلسى" لسعد بوفلاقه(١٤٢٤ق) و"صورة الرجل فى شعر الشواعر الأندلسيات" لأوراس ثامر(٢٠٠٥م)، "شعر الغزل عند الشاعرات الأندلسيات وشاعرات التروبادور" لوفاء بنت إبراهيم(٢٠١٤م)، "شاعرات الأندلس" لتيريسا جارولوفى(١٩٩٦م)، "قراءة فى أدب النفس، المريتلى الأندلسى" لقارة حياة(٢٠٠٨م)، "الشعر العذرى" لمحمد بلوحى(٢٠٠٠م)، "الغزل العذرى دراسة فى الحب المقموع" ليوسف اليوسف(١٩٨٢م).

هذه الدراسات تكشف عن مكانة الشعر النسوى الأندلسى وخاصّة الغزل منه؛ ولكن ما عثرنا على بحث أو مقال يقوم بتحليل ودراسة الغزل النسوى الأندلسى من وجهة الدراسة والنقد النفسى. فإنّ غزل الشاعرات الأندلسيات، فضلاً عن جماله ورقته فإنّه يعكسُ جوانب من حياة المرأة فى الأندلس وتدلّ على البواعث النفسية لديها فهناک أسئلة تقتضى العناية وتطلب الجواب وهى:

١.ما هى العوامل المؤثّرة فى غزل الشاعرات الأندلسيات وما هى ميزاته؟

٢. ما هى العوامل النفسية المؤثّرة فى غزل الشاعرات الأندلسيات؟

العوامل المؤثّرة فى غزل الشاعرات الأندلسيات وميزاته

١.المجتمع الطبقى

كان المجتمع الأندلسى بصورة لم يسبق لها مثيل كما تمتعت المرأة بحريّة لم تعرفها بغداد فى أوج إزدهارها فى ذلک المجتمع المتحضر. (الخازن، ١٤١٤ق: ١٩) ولذلک فإنّ ابن رشد، فيلسوف الموحدين(الأسرة الحاكمة فى الأندلس لإبن رشد) قد عاب على المشارقة حرمانهم المرأة من تمتّعها بقواها الإنسانيّة ويرى أن طبيعة النساء تشبه طبيعة الرجال، فطالب بإعطائهنّ حريّة التفكير وإفساح المجال لهنّ بالعمل. (أمين، ١٩٦٩م: ٢٥٧/٣) واختلاف الطبقى للمرأة الأندلسية تسبّب اختلافاً بيّناً فى غزلها. وتفصيل ذلک

أنّه في المجتمع الأندلسي الطبقي كانت الشاعرات ينتمين إلى ثلاث طبقات ونوع من التصنيف الاجتماعي:

- الطبقة الأرستقراطية: الشواعر التي ينتسبن إلى بيوت المجد والسلطان كـ "ولادة" و "بثينة".

- الطبقة الوسطى: أو الطبقة العامة وأغلب الشواعر منهن نحو مهجة وحسانة وحمدونة وحفصة ونزهون وكلهنّ حرائر.

- طبقة القيان: تمثل طبقة الجوارى المغنيات ومنهنّ العبادية جارية المعتضد وجارية إبراهيم بن الحجاج. (بوفلاقة، ١٤٢٤ق: ٢٢٥)

في هذه الطبقات كان للجوارى أكثر سيطرة على الغناء والموسيقى واللهو والشراب والرقص لأنهنّ كنّ يتمتّعن بحرية أوسع مما كانت تتمتع به الحرائر وهنّ أكثر ثقافة من الحرائر؛ إذ كن يتلقين دروساً يتعهّدن بها للمعرفة في مختلف الفنون ولأنهنّ أكثر اختلاطاً بالرجال في مجالس اللهو والغناء. فالجارية كانت تتمتّع بحرية تامة في اختيار الزوج وشريك الحياة دون ضغط وإكراه، وكانت متمتعة بروح الدّعابة والظرف والجرأة والحرية في التعبير عن ذوقها وأفكارها. ومع ذلك فإنّ غزل الحرائر أكثر جرأة وأوفر إباحية ومجوناً من غزل الجوارى؛ وعلى سبيل المثال: لم يعرف عن الجوارى غزل بالمؤنث كما عرف عن الحرائر وسبب ذلك أنّ الحرائر كنّ تتمتّعن بحرّية لم تكن تعرفها المرأة الأندلسية من قبل.

٢. طبيعة بيئة الاندلس

إنّ تجربة الشاعر ليست بمعزل عن تأثير طبيعة بيئته الّتي يعيش فيها؛ فإنّ طبيعة أرض الأندلس وجمالها أثّرت في التجربة الشعرية للمرأة الأندلسية؛ فعناصر شعرها قد تكوّنت من الجبال، المياه، الزهور و... وقد تردّدت الصور والأخيلة المنتزعة من الطبيعة ومظاهرها في أشعارها.(الركابي، ١٩٧٠م: ١٣٠) فجمال الطبيعة هو من أسباب شعر الغزل عند الأندلسية وبواعثه؛ ففي تجربتها الشعرية كانت تصف طبيعة الأندلس وقد وصفت "أم العلاء" جمال الطبيعة في بستانها:

لله بستانى إذا　　　يهفو بـه القَصبُ المندّى
فكأنّما كـفّ الريـاحِ　　　قد اسـنَدَت بنـداً فَبَندا

(ابن سعيد، ١٩٩٣م: ج١/١١٣)

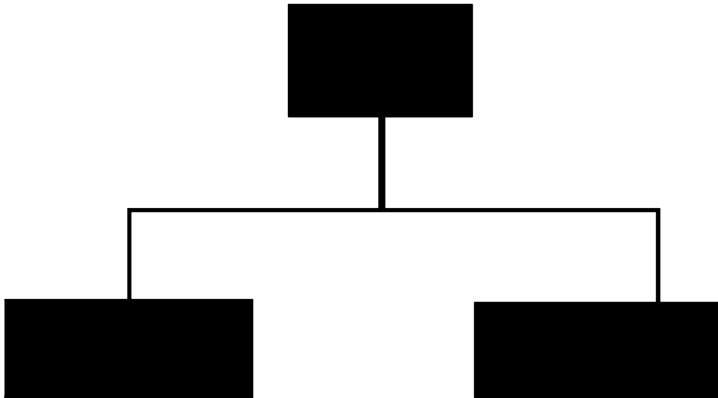
قد رسمت الشاعرة الصورة الجميلة لبستانها الذى يهفو به القصب المندى فى كف الرياح فيبدو أعلاما ترفرف على خفقات النسيم.

وكما تصف "حمدونة" وادى "آش" وتقول:

وقانا لحفـةَ الرمضـاء وادٍ　　　سَقاه مُضاعف الغَيث العَميم
حَلَلنـا دوحهُ فَحَنـا علينا　　　حُنُو المرضعات على الفطيم
و ارشَـفنا علـى ظمإٍ زلالا　　　ألـذّ مـن المدامـة للنديم
يصدُّ الشـمس أنّى واجَهتنا　　　فيحجُبُهـا ويأذَن للنّسـيم..

(المقرى، ١٩٦٨م: ج٤/٢٨٨)

الشاعرة هذه قد اعتمدت فى وصفها الوادى على التصور والتخيل فقد جعلته ذا صورة رائعة وفيه بهاء بهية الألوان والظلال وقد حلّت به لتتنعّم بظلال دوحاته ونسيمه، فلمست منه حنواً كحنو المرضعات على الفطيم وتصف ويصف الماء الزلال الجارى فى جداول واديه، بأنّه ألذّ من خمر المدامة يروى ظمأها وظمأ رفيقتها وتذكر أن دوحة الظليل تصدّ الشمس حتّى لا تؤذى وتسمح للنسيم أن يعطف.



ميزات الغزل عند الشاعرات الاندلسيات

إنّ غزل الشـــاعرات الأندلســيات يتّجه اتجاهين: الأوّل: الاتجاه العفيف (العذرى، المحافظ) الذى يتّســم بالعفة واســتقامة المعانى والثانى: الاتجاه الإباحى(الحسّــى، غير المحافظ) الذى يتّسم بالمجون والشهوة.

الغزل العذرى(العفيف، الروحى) وميزاته:

الظاهرة العذريّة من الظواهر الإبداعية الكبرى فى التراث العربى القديم التى حملت حسّاً مأساوياً وتأوهياً أعطى للتغنى بالعشق والذوبان فيه والعيش من أجله بعداً جمالياً. وفى هذا المجال يقول فرويد:

«السيكولوجية اللاشعورية تبرهن لنا برهاناً قاطعاً لا مراء فيه، أن الخلق الفنى ليس فى جميع تجلياته إلا ظاهرة بيولوجية نفســية وتعويضاً عن رغبات غريزية أساسية ظلت بلاارتواء بسبب عوائق من العالم الداخلى أو العالم الخارجى.» (هال، ١٩٧٠م: ١١)

فعلى اساس ما قاله فرويد، الشخصية ذات بيولوجية تعيش فى المجتمع وتخضع لتأثيره ولكنّهــا تعارضه. (فيصــل، ١٩٨٢م: ١٨٦) والحياة الاجتماعية ترجع فى الأســاس إلى نشاط العمليات اللاشعورية والغريزية المختلفة لشخصية الفرد. فالعذرية شكل من أشكال المعارضة مع المجتمع الذى يحاول أن يخضع الذات ويريد تنازل الفرد عن طبيعته الأصلية.

العــذرى ذو نفس ممزّقة بين الإنجذاب المادى للجســد والتعلــق الروحى بالمحبوب، من حيث أنّه إنســان بالروح قبل الجســد. والعفة والتّمنع والحياء عنده ليست إلاّ نتيجة تلقائية للإيمان بالقيم الاســلاميّة والخوف من الســقوط فى الذنب ونتيجة جهاد النفس ومقاومة الهوى.

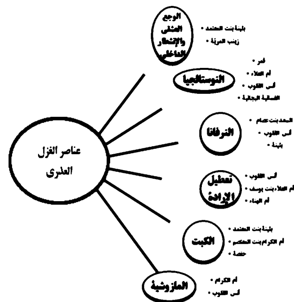
أمّا التمنّع عند المقدرة على الوصال فهو ما يســمى عادة بالأفلاطونية فى الحب وهو تعبير عن العواطف والأحاســيس الإنسانية التى فطر عليها الإنسان المحبّ، إلاّ أنّ التّطبع والتّخلق بأخلاق الدين والتحلى بســمات مهذبة يجعلان هذا المحب متعففا مترفعا يســمو فى حبّه عن العلاقة الجنســية. والحق أن أصحاب هذا الحب شطحوا شطحات صوفية فى أشعارهم ونظموا ما يسمّى بالحب الإلهى أو العشق الإلهى. (اليوسف، ١٩٨٢م: ١٦؛ هلال، ١٩٧٣م: ١٩٥) ففى ماهية الحب وصعوبة درك حقيقتها، يقول ابن حزم الأندلسى:

«الحب –أعزک الله - أوله هزل وآخره جدّ. دقّت معانيه لجلالتها عن أن توصف فلا تدرک حقيقتها إلّا بالمعاناة وقد اختلف الناس فى ماهيته وإنه إتصال بين أجزاء النفوس.» (الأندلسى، ١٩٧٢م: ٦٠)

واللافت للنظر أن الغزل العذرى(المحافظة) فى الأدب الأندلسى ذو طابع فنّى ومتّسم بالسمات العرفانيّة التى اتصلت بالذات الإلهية؛ فلذلک بين العفّة فى الحبّ وبين الزهد سمات مشترکة وملامح متشابهة ونزوع إلى الأعلى والتحريم الجنسى. (جودة نصر، ١٩٨٣م: ١٣١) فالعذريّة فى تعبيرها عن العشق أعطت للحبّ بعداً روحياً کان إرهاصاً حقيقياً لدخول رمز المحبوب بحمولة معرفيّة عرفانية تدلّ على الحبّ الإلهى.

إذن دراسة المعانى المستفادة فى "المحافظة" تکشف لنا أنّ الشاعرة الأندلسية تغزّل غزلاً رقيقاً، تمزج فيه بين الحب والعطف والإعجاب، وتعبّر فيه عن شکوى الفراق وابتعاد الحبيب، وتصف الحبيب الغائب، وتأتى بالحديث عن الوشاة وما يقومون به من أفعال شائنة وهو کالشکوى، لکنّها هادئة وبصوت خافت وفيها السرور الذى تمازجه دموع الفرح بقرب موعد لقاء الحبيب. (الرکابى، ١٩٧٠م: ١١٨)

والرسم التالى يشير إلى أهم عناصر الغزل العفيف وميزاته عند الشاعرات الأندلسيات:



الوجع العشقی (bitterness) والانشطار الداخلی (Fusions self)

الوجع العشقی هو نوع من التّمزّق بین رغبات الفرد العذری وحاجاته(مبدأ اللذة) وبین رغبات المجتمع ومشاریعه(مبدأ الواقع)؛ وهذا الانشطار الداخلی أساسه "الصراع النفسی" الذی یتمیّز به کبار العذریّین. (بلوحی، ٢٠٠٠م: ٩١)

هذا وإنّ ظاهرة الصراع النفسی احتلّت جانباً کبیراً من الشعر العذری وکانت من أکثر الظواهر إلحاحاً فی هذا الأدب ولها أثر مباشر لسیطرة الانفعالات والعواطف علی القصیدة العذریّة. (الملیجی، لاتا: ١٥٧) وهذه الانفعالات کانت عنصراً بارزاً فی التجربة الشعریة لدی العذریّین وکانت مجالاً خصباً للتوتّر النفسی وصارت صراعا استطاع أن یتغلغل فی معظم الشعر العذری، ویؤثّر فیه سلباً أو إیجاباً.

فإنّ مشکلة الصراع النفسی من المشاکل المهمة، إذ تنتهی إلی حالة من الکبت، وهو الدافع الذی لم یتمّ إشباعه، وعدم حلّها هو نتیجة حالة من التوتّر والقلق وعدم الارتیاح؛ (عبدالواحد، ١٩٧١م: ١٠٦) وإنّها قد تنتهی إلی المرض النفسی أو العصبی، نحو ما نری فی شعر "بثینة بنت المعتمد" لدی شکواها الزمان وتقلب صروفه وغدر الأیام وهو ما نسمّیه بالوجع العشقی:

ما یعلم المرءُ والدنیا تمرُّ به ... بأنّ صرفَ لیالی الدهرِ محذورُ
بینا الفتی متردٍّ فی مَسَرَّته ... وافی علیه من الایام تغییرُ
وفرّ خُسراً فلا الأیامُ دُمنَ له ... ولا بما وُعد الأحرارُ محبورُ

(ابن بسام، ١٩٧٨م: ج١/٩٨)

ومنها قولها فی الشکوی من الدهر حیث نری فیه نوعاً من التّصادم بین موقفها والواقع:

خَنِقَ الدهرُ علینا فَسَطا ... وکذا الدهرُ علی حُرّ خَنِق...
وإذا ما اجتمع الدینُ لنا ... فحقیرٌ ما من الدّنیا افترق

(المصدر نفسه: ج٣/٥٩)

وأیضاً الشاعرة "زینب المریّة" تعلن شکواها ووجدها بحبیبها وأنّ وجدها بهذا الحبیب فوق حبّ الناس وحزنهم لدی فراق أحبتهم. وغایة رضاها أن تفوز برضا

المحبوب وتنال ودّه:

يــا أيها الراكــب الغــادى لطيّته   عرّج أنبّئك عن بعض الذى أجد
ما عالج الناس من وجد تضمّنهم   إلاّ ووجــدى بهم فوق الذى أجد
حســبى رضــاه وأنيفى مســرته   و ودّه آخــر الايّــام أجتهــد

(المقرى، ١٩٦٨م: ج٤/٢٨٦)

فقد مزجت الشــاعرة الرثاء بالشكوى والمديح، بأســلوب رائع لاتشعر فيه بإنتقال الشاعرة منغرض إلى آخر وهكذا نرى جانباً من الصراع بين موقف الشاعرة من الوجد والحبّ وما يكون عند الناس ومعلوم أنّ بينهما فرقاً شاسعاً.

الكبت

إنّ الانشطار الذاتى قد ولد "كبتاً" يعدّ من أكبر ظواهر التحليل النفسىّ داخل المجتمع وهو ذوطابع حضرى للعشق من حيث هو عطالة وسكينة لحركية الذّات واندفاعيتها فى اتجاه صنع التاريــخ والحفاظ على المجتمع فى كليته من حيث هو هدف جمعى. (عصار، ١٩٨٤م: ٥٩) فالمكبوتة ميّالة إلى السكينة، عاجزة عن مواجهة متطلّبات الحياة الواقعة؛ ففى صنع حركة التاريخ ذات سلبية وفى طاقاته النفسية متّسمة بالفقر والجذب.

وظاهرة إخفاء الهوى، التكتم، السّــر وخشية الإفتضاح من السمات الأساسية عند المكبوتة.(اليوسف، ١٩٨٢م: ٥) كما نرى "أم الكرام بنت المعتصم" عند ما استولى الحبّ عليها تنشد:

ألا ليتَ شعرى هل سبيل لخلوةٍ   ينزّه عنها سمــعُ كــلّ مــراقب
ويا عجباً أشتاقُ خلوةَ من غدا   ومثواهُ مــا بين الحشا والتّرائب

(ابن سعيد، ١٩٩٣م: ج٢/٢٠٣)

فنرى أنّ الشــوق يلحّ على الشــاعرة ويكويها ألم الجوى؛ فتطلب خلوة بحبيبها لكى تطفئ لظى قلبها ولهيب أشــواقها ولكنها تتعجّب من نفســها كيف تشتاق خلوة بالحبيب الذى غدا قلبها مثواه؟

وعلــى الرغم من جمال هذين البيتــين إلا أنّ تمنّى الإختلاء بالحبيب من المعانى التى

طرقتها الشعراء أثيراً ولا جديد فيها سوى صدورها عن إمرأة. وإذا تشابهت الأميرتان "ولادة" و"أم الكـرام" فيجرأتهمـا، فإن ثمة اختلاف بينهما فقـد اختلت "ولادّة" بحبيبها وتكرّر لقاءهما أمّا "أمّ الكرام" فلم تحظ بهذه الخلوة وبقيت فى طور التمنىّ.

ولقد قالت الشـاعرة "حفصة" شعراً غزلياً يمثّل الإتجاهين أى الشعر المحافظ العفيف والشعر الذى فيه جرأة وخروج عن المألوف فمن شعرها العفيف ومعانيها المحافظة أبيات قالتها فى حبيبها الذى ابتعد عنها ولكنّها لا تقدر أن تنساه لأنه يسكن فى حشاها حيث تقول:

سـلام يفتّح فى زهره الـ ... كمـام وينطـق ورق الغصون
على نازح قد ثوى فى الحشـا ... وإن كان تحـرم منـه الجفـون
فلا تحسـبـوا البعد ينسيكم ... فذلـك والله مـا لا يكون

(هيكل، ١٩٧١م: ج ٤/١٧٧)

النوستالجيا(الحنين) (Nostalgia)

إنّ القارىء للشعر العربى قديمه وحديثه يلاحظ أن العناصر الجمالية الثلاثة الأصلية التى اعتمد الشاعر العذرى عليها فى بنائه الفنى تتمثل فى "المكان" و"الزمان" و"المحبوب" وهـذا البناء قد أدّى دوراً هاماً فى إبراز هويـة الكيان الجماعى والمقومات الحضارية لذلک المجمتع العربى وأصبحت من عناصر هذه النوستالجية، اشكالية ذات أبعاد إنسانية ودلالة مأسـاوية، كما بعثت فى النص الشعرى أبعاداً درامية وحساً تأويهياً أضفى عليه مسـحة جمالية. (اليوسـف، ١٩٨٢م: ٤٣) نحو ما نرى فى اتّجاه الشعراء الجاهليين ومن بعدهم فى اسـتخدام أسـامى الأمكنة فى المقدّمات الطلليّة أو ما أنشدوا فى الحنين إلى الأيّام الماضية، أو ما كانوا يأتون بأسامى حبيباتهم فى التغزّل.

وكذلک الشـاعرة العذرية الأندلسـيّة، جعلت من "المحبوب" المثير الرئيسـى لحس المكان والزمان والعنصر الأساسـى لحنينها العذرى. وباستعانة توظيف العناصر الثلاثة الجنينيـة تأخذ القصيدة العذرية بعداً شمولياً وقد تجسّـد هذا التوظيف تجسـيداً جمالياً عرفانياً صوفياً أعطى القصيـدة العذرية رؤية جديدة مثلت ذلک التطوّر الفكرى الّذى

أحدثه الإسلام.

الف: عنصر المكان

المـكان العذرى يحمل بعداً نفسـياً داخل النص إلى جانب وظائفـه الفنية وأبعاده الإجتماعية والتاريخية المرتبطة به. فالمكان العذرى له جاذبية تسـاعده على الإستقرار ولذلک لا يحتاج إلى مسـاحة فيزيقيـة جغرافية يعيش بها؛ وجماليـة المكان فى النص العذرى تكمن فى تحوله من المكان المحسوس إلى مكان روحى ذى طابع قدسى وعرفانى. (بلوحى، ٢٠٠٠م: ١٠٧)

ومن نماذج التحسّـر على البلد البعيد عن الشـاعرة، أنشـودة "قمـر" إذ تظهر فيها حبّها لبغداد المشـرقة وتصف شـوقها وحنينها إلى مظاهرها الطبيعية (الظباء، الحديقة، والفرات) حينما تفدى بنفسها لها وتقول:

آهـاً علـى بغدادِهـا وعراقهـا — وظبائهـا والسحرُ فى أحداقِهـا
ومجالهـا عنـد الفـراتِ بأوجـهٍ — تبدوا أهلَّتها علـى أطواقـا...
متبختـراتٍ فـى النعيـم كأنمـا — خُلق الهوى العذرىّ من أخلاقها
نفسـى الفـداءُ لها فأىّ محاسـنٍ — فى الدهرِ تَشرِقُ من سَنا إشراقِها

(المقرى، ١٩٦٨م: ج٣/٧٦)

الشـاعرة تحنّ إلى بغداد حنيناً يظهر أثره على المقطوعة برمّتها، إنّها تبدء بالألفاظ المتناسـقة ومشاعر الشاعرة وترسّم صورة رائعة لجمال النساء الساحر، فتصف مشيهنّ متبخترات. ولا تكتفى بوصف مظهرهنّ الخارجى بل تصف أخلاقهنّ الحسنة.

ب: عنصر الزمان

الزمن العذرى هو زمن التجربة الداخلية للعاشـق، بعيداً عن الزّمن الفيزيائى الذى يتحكم فيه الضبط والتدقيق وهو الزمان النفسى أو السيكولوجى. (عبدالمعطى، ١٩٨٥م: ٢٥٤) هـذا الزمن متمثّل فى الماضى بكل ذكرياته وعنصر الإطمئنان عند العذرى؛ لأنه كان يـدرک البداية والنهاية للحياة وهو فى صراع أبدى مع الموت ولا يخوض حرباً مع

الموت بل مع الخوف من الموت لأن الموت علامة اكتمال للحياة ولا يتحقق إلا بالذّوبان فى المحبوب؛ فيرى العذرى فى حبيبته البداية والنهاية والحياة بكاملها بل السّرمدية فى أبديتها. (بلوحى، ٢٠٠٠م: ٦٥) كما تتحدّث "أم العلاء" عن زمان القرب الذى بدونه لا لذّة للحياة وشعرها الغزلى العفيف مليئ بالرقةً والعذوبةً والحياءً حيث تقول:

كلّ مـا يصدر عنكم حسـن — وبعُلياكـم يُحلّـى الزمـنُ...
من يعـش دونكُـمُ فى عمرِه — فهـو فى نيـل الأمـانى يَغبَنُ

(هيكل، ١٩٧١م: ج ٤/٢٨٧)

ج: عنصر المحبوب

إنّ فى النّظرة الدراميّة، الحبيبة رمز الحياة، والفراق موت يحدثه ظعن الحبيبة وبينُها؛ فالشـاعرة تتورّط مهالك السـفر لتكافح الموت وتنال فوز الحياة وكذلك ترى شاعرة العذرى فى حبيبته البداية والنهاية والحياة بكاملها بل السّرمدية فى أبديتها. والمحبوب هـو المركز الحنينى النوسـتالجى بين العناصر الثلاثة. (بلوحـى، ٢٠٠٠م: ٦٥) فنرى أنّ الشـاعرة "الغسـانية البجانية" تتحدّث عن الظعن وتصرّح بأنّها لا تطيق الصبر وتعتبر بينونة الحبيب موتاً وتشكوا الفراق وتتمنّى عودة أيّام وصال لا يخشى عليه هجران:

أتجـزعُ إن قالوا سَـتَرَحَلُ أظعـانُ — وكيفَ تُطيقُ الصَّـبَر ويحك إذ بانُوا
وما هـو إلا المـوت عنـد رحيلهم — وإلا فعيـش تجتنـى وأحـزان
عهدتهـم والعيـش فى ظـل وصلهم — أنيـق وروض الدهـر أزهـر ريـان
ليـالى سـعدٍ لا يخاف علـى الهوى — عتاب ولايخشى على الوصل هجران

(المقرى،١٩٦٨م: ج ٤/٢٨٦)

تعطيل الإرادة (**Disable will**)

إنّ العشق سلوك إنسانى مرتبط بالنفس البشرية وإن تعطيل الإرادة أصيل فى الهوى لأنّ المـرء يرتبط فيه بإرادة شـخص آخـر فهو مقيدٌ بهذا الارتبـاط الذى لا تتّفق فيه الإرادتـان فى جميع الأحيان وينتهى بـه الأمر على حالة العجز عن تغيير لا رغبة فيها.

فهو يتعلّق بمعشـوقته بلاإرادة وبفراقه تصابُ بضروب من الوساوس والإضطرابات ولا حيلة له فيها ولا قدرة له عليها. (اليوسف، ١٩٨٢م: ج١٦/٢٦٦)كما تعبر "أنس القلوب" عن شـدّة وجدها وتتغنّى متغزلةً متمنية وصال من تحبّه، إذ جنتا عينيها فأصيبت بالهيام دون أن تريدها:

نظـرى قـد جنـى علـى ذنوبـاً　　كيف ممّا جنته عيـنى إعتذارى؟...

(المقرى، ١٩٦٨م: ج٢/١٤٦)

ومن ميزات سـيطرة العشـق على العشّـاق وتعطيل الإرادة لديهـم أنّه لاحول لهم ولاقوة فى ردّها فيرتفع عنهم اللوم فى جميع أعمالهم وترفع عنهم المسـؤولية، بإعتبارهم مجبرون لا مخيرون خاضعون لسـلطات العشـق فتعبّر الشـاعرة عن الرغبة فى الوصال بتعبير يقبّله المجتمع:

أذنبـتُ ذنبـاً عظيمـاً　　فكيف منه اعتذارى؟
واللهُ قـــدّرَ هــذا　　ولم يكـن باختيـارى
والعفو أحســنُ شىءٍ　　يكـون عنـد اقتـدار

(المصدر نفسه: ج١/٦١٨)

تـدلّ الإرادة على الرغبة الواعيـة وعلى الغزيزة اللاّواعية وهى تشـمل العادات والإندفاعيـات والميول من أى نوع ومن كل نوع. ومن ذهب إلى القول بتعطيل الإرادة فى العشـق العذرى فمذهبه يحمل كثـيراً من المثالب والمغالطات النابعة من سـوء فهم لإشـكالية الإرادة فى بعدها الفلسـفى والنفسـى إذ الإرادة ليست هى الوعى ولكن فى جوهرها هى اللاوعى. (اليوسف، ١٩٨٢م: ج١٦/٢٦٧)

فى هذا المجال قد قيل: «السـالک العـذرى، بوصوله إلى مقام الفناء يتحقّق له قول النبي(ص): «موتوا قبل أن تموتوا» أى موتوا عن رؤيه وجودكم وإختياركم وإعتمادكم على حولكم؛ والوجود والإختيار فى الحقيقه وقف على الله الواحد وإنكم أسـباب وهو مسـبّب الأسـباب». (ماتيوس، ٢٠١٣م: ١٢١) وهى حالة -كمـا وصفه ابن الفارض - تتجـرّد فيها النفس عـن رغباتها، وميولها، وبواعثها، بحيـث تتعطّل إرادتها وتموت، فإذا ماتـت الإرادة أصبحت النفس طوع الإرادة الإلهية. (نومسـوک، ١٩٩٩م: ٢٧٣)

فحاولــت العذريــة أن ترتقى بالإرادة من مفهومها المادى إلــى مفهومها العرفانى الذى عطــل الإرادة فى فعلها الملموس؛ ومن نموذجه "أم العلاء بنت يوســف" التى منع طابعها المعنوى حضورها فى مجالس اللهو والغناء والخمرة فهى ارتقت بنفســها الإنســانى من الطابع المادى إلى الطابع العرفانى وفى ذلك تقول:

لولا منافــرةُ المدامــ ــةِ للصَّبابــةِ والغِنـا
لَعَكفتُ بينَ كُؤُوسِــها وجَمَعتُ أســبابَ المنى

(ابن سعيد، ١٩٩٣م: ج١/٣٨)

والشاعرة أم الهناء بنت القاضى قد أنشدت قطعة غزلية رقيقة تعبّر فيها عن سرورها وســعادتها؛ لأنها اســتلمت كتاباً من حبيبها يعدّها فيه وتتمنّى أن تزورها؛ فلا تتمالک نفسها، فتنهل دموعها فرحاً واستبشاراً بالبشرى السّارة وتقول:

جــاء الكتاب مــن الحبيب أنه ســيزورنى فاســتعبرت أجفانى
غلب الســرور علــىّ حتى أنه مــن عظم فرط مســرتى أبكانى
يا عين صار الدمع عندک عادة تبكــين فى فــرح وفى أحــزان
فاستقبلى بالبشــر يوم لقائــه ودعى البــكاء لليلــة الهجران

(المقرى، ١٩٦٨: ج٣/٥٠٣)

النرفانا(Nirvana)

إنّ النرفانا العذرية تســام للعذرى الذى كان يعيش صدام شبوب عاطفى مع هوية أصلية تناديه من الأعماق للإشباع الغريزى. فتسامى العذرى عملية حضارية قوامها أن العذرى تخلى عن النزعة الجنســية فى التماس اللذة الجزئية واتّخذ لها هدفاً آخر يتّصل تكوينيــاً بما تخلّت عنه الذات وبذلک توصف بأنها عمليّة ذات طابع نفســى إجتماعى جعلت العذرى يتســامى بذلک عن الأهداف الجنسية الإباحية التى هى فى نهاية الأمر أهداف أنانية إلى أهداف ذات طابع حضارى تضحى فيه "الأنا" بمتطلباتها الغريزية من أجل بنــاء "النحن" بناء متكاملاً. (بلوحــى، ٢٠٠٠م: ١٢٣) أو بعبارة أخرى، النرفانية العذرية نحت منحى فنياً فى تصويرها للجســد المحبوب بلغة غير إباحية وكانت إرهاصاً

حقيقياً للصوفية العرفانية فيما بعد والمراد منها القضاء على الفردية التى تذوب فى الروح الجماعية مؤدية إلى حالة من السّكينة والسعادة الكاملة وغلبة الحياء على طغيان النفس الحيوانىّ هى ناتجة عن التربية الإسلامية.

فإنّ أشعار الشاعرات الأندلسيات قداستوعبت ألفاظاً من الدين والقرآن وقد هذا يعود إلى العقيدة الإسلامية والثّقافة الدينية لديهن ويوكّد مدى تأثرهنّ بالقرآن وإستعانتهن به. فاتجاه بعضهنّ إلى الألفاظ الدينية نابعة عن نزعتهنّ العقائدية؛ كما أنشدت "أم السعد بنت عصام" شاعرة متدينة، محبة لرسول الله(ص) وعفيفة من قرطبة، فى تمثال نعل النبى بالمفردات الدينية:

سألتم التمثالَ إذا لم أجِد   للَثم نَعلِ المصطفى من سبيل
لعلّنى احظَى بتقبيله   فى جَنّة الفردوس أسنَى مَقيل...

(المصدر نفسه: ج٣/١٦٦)

فنرى أنّ الشاعرة الاندلسية فى تقلب الأحوال والمسرات والأحزان، تظهر ثباتاً وصموداً وإيماناً بالخالق، فلها نفس مطمئنّة ولاتضطرب فى الحوادث، ولايكون لها إلا الشكر والنعمة والإبتهال لله الذى بيده مقادير الأمور. وهذا دليل على ثقافتها الدينية ومنه قول "بثينة":

من بعد سبعٍ كأحلام تمرُّ وما   ترقى إلى الله تهليلٌ وتكبيرُ
يحلُّ سوءٌ بقومٍ لا مردَّ له   و ما تُردُّ من الله المقاديرُ

(ابن بسطام، ١٩٧٨م: ج٣/٥٨)

المازوشية (**Almazhukah**)

المازوشية صورة لنفس الشاعرة وتاريخ لحياتها الباطنية وهدفها الوصول إلى السعادة؛ إنّها تعبّر عن حالة مرضية متغلغلة فى نفس العاشق وتتبيّن فى ولعه بسقمه وهزاله وحرمانه وتلذّذه بألمه وإستمتاعه بحرقة الشوق الذى لا أمل فى إشباعه. (اليوسف، ١٩٨٢م: ج٦/٢٦٦) والشاعرة العذريّة الأندلسيّة تتعمّد التشبيب بالمحبوب تعمداً كانت وراءه دوافع اللاوعى كانّها من العصابيين الذين يهوون "تعذيب الذات"

أى "مازوشـــى الطبـــع" ولا تنتهى علاقتهـــا بالمحبوب إلى الرباط الشـــرعى أى الزواج ويحســـن المنع والإغراء والإطماع بالإقصاء، وأسباب اللّجاجة فى الهوى عندها كثيرة. فتميل الشاعرة ميلاً شديداً إلى تعذيب النفس والحبيب، لمجرد الإستمتاع والتّلذذ بالألم والعـــذاب؛ بأنهمـــا جزء من عنف التجربـــة الغرامية العذرية، وهـــذا من أهم خصائص "المازوشية"؛ وهكذا تنشد "أنس القلوب":

كيفَ كيـــفَ؟ الوصـــولُ للأقمارِ بين سِـــحر القَنـــا وبين الشـــفار

لـــو علمنـــا بأنّ حـــبّـــك حـــقٌّ لطلبنـــــــا الحيـــاة منـــک بثارِ

وإذا مـــا الكـــرامُ همّـــوا بشـــيءٍ خَاطروا بالنفـــوسِ فى الأَخطارِ

(المصدر نفسه: ٢٣١)

الأديبة هذه ترجي الوصول؛ فتقع نفسها فى المهالک والطرق الصعبة، لأنّ حبها حقّ ولا تخاف من الموت بل تلتذّ من هذا العذاب والفداء فى طريق المحبوب.

الغزل الإباحي(المادى، الحسى، غير المحافظة) (unchasteLove) وميزاته

لم نعهـــد هذا الإتجاه لدى الشـــاعرات فى أدب الشـــاعرات من قبـــل وهذا "الاتجاه المحدَث" يتمثّل فى حدّة المجون والمجاهرة بالمعاصى والإستخفاف بالأخلاق والإسفاف فى ذكر الســـوآت والعورات والقاذورات ووصف ســـاعات اللقاء فى الخلوات والتغزل بالحبيب غزلاً مكشوفاً يتّسم بالجرأة والصراحة. (سليمان سلمى، ١٤٢٦ق: ٣٤٢)

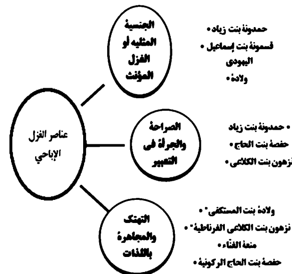
إنّ فى هذا النوع من غزل الأندلسيات، تصير المرأة عاشقة والرجل معشوقاً وتتغلّب علـــى غزلهـــا روح الإباحية والمجون وهذا الأمر – بلا شـــک – يعبّر أصدق تعبير عن التهتـــک المزرى الذى بلغه المجتمع الأندلســـى فى آنذاک؛ لأنّـــه كان خليطاً من عناصر مختلفة، فأرضية المجتمع بكاملها كانت بعيدة عن جاهلية الصحراء وعن إســـلامية مكة، فهى أروبية متحرّرة وبعيدة عن المحافظة أو التحفظ وفيه أنواع الترف، فارغ عن الروح الباكيـــة الحزينة الـــتى تنمو عن الحرمـــان والكبت. وهكذا الندوات الـــتى كانت تنعقد والمنتديـــات التى كانت تفتح أبوابها بصراعيها أمام الجوارى والقينات هما منشـــآن فى العلاقـــات الغرامية والغزل الإباحى؛ ومن نماذج هذا الغـــزل قول "حفصة" الّتى تصرّح

بوحشتها المتمادية فى فراق الأحبة وتذكر ليلة وداعهم وتشير إلى حبّها إيّاهم:

يـا وحشـتى لأحبّتى يـا وحشـةً متمادية
يـا ليلـة ودّعتهـم يـا ليلـة هى مـا هية

(المقرى، ١٩٦٨م: ج٤/٢٣٦)

وفى التعرف على أهم عناصر هذا الغزل وميزاته يمكن أن نشير إلى الرسم التالى:



الجنسية المثليه أو الغزل المؤنث (Homesextuality)

الجنسية المثلية هى ميل المرأة إلى بنات جنسها والبوح بمشاعرهنّ وحبّهن فتتجاوز حواجز المجتمع وموانعه وهى نتيجة إنحلال المجتمع الأندلسـى. (شلبى، ١٩٧٢م: ١٢٢) ونلاحظ أنّ المفردات المتصلة بالجنس كثيرة عندهنّ وهذا يدلّ على نزوعهنّ إلى أسلوب التصريـح؛ فأغلبهنّ منحطات الأخلاق حيث يجرأن على إسـتعمال الألفاظ السـوقية والكلمات الجنسية واللاأخلاقية التى لم يتجرأ الرجل على استخدامها وروايتها.

ومن الشـواعر اللائى تغزّلن بالمؤنث "حمدونة بنت زياد المؤدب"(خنسـاء المغرب) فإنّها تهوى فتاة؛ فأثارت عواطفها وهى تستحمّ فى النهر فتصف حبّها لها بصورة بصرية وقد كلّفتها بجمالها قائلة:

أبــاح الدمعُ أســرارى بوادى ... له للحُســن آثارٌ بـــوادى...
ومــن بين الظبــاء مهــاةُ انسٍ ... سَـبَـت لبّى وقد ملكَت فُؤادى
لهــا لحــظ تُرقّــده لأمــر ... وذاک الأمر يمنَعُـنى رُقـادى...

(المصدر نفسه: ج٤/٢٨٨)

ونــرى من خلال الأبيات حواراً يكشــف عن طبيعة المحبوبــة، وتطلب منها فتمنعها وتمنحها،كما نلاحظ، نوعاً من القصة(أو ســيناريو) بين العاشــق والمعشوق وهى وسيلة تعبير مشهورة فى الشعر العربى.

وتترسّــم "قســمونة بنت إسماعيل اليهودى" حبّها لمرأة حينما يتّســم غزلها بالحزن والشكوى من الوحدة ولا يمكن الوصال فعليها الصبر أمام القدر:

يا ظبيـــةَ ترعى بروضٍ دائمــاً ... إنى حكيتُک فى التّوحش والحور
أمســى کلانا مفرداً عن صاحب ... فنصطبر أبـداً على حكم القَـــدَر

(المصدر نفسه: ج٧/ ٥٣٠)

الشــاعرة تنظر إلى جســدها فتراه يانعة قد حان قطافها ولكن ليس لها من يد تمتد إليها لتقطف ذلک الورد وتجنى تلک الثمار فتأســف لذلک وتتألم لأنّ الشــباب ينصرم مضيعاً وفى قلبها عاطفة متغلغلة؛كذلک قولها حينما نظرت إلى جمال المرأة وهى الوسيمة فراعها ألّا يتقدم إليها أحد يطلب يدها:

أرى روضةً قد حانَ منها قِطافُها ... ولســتُ أرى جانٍ قد يمدُّ لها يدا
فوا أســفاً يمضى الشبابُ مُضيعاً ... ويبقى الذى مــا إن أَسَميه مفردا

(المصدر نفسه: ج٣/٥٣١)

وفى جانب آخر، رمى المستشــرقون كـ"غرسيا غومس"، "نزهون" و"ولّادة" بالجنسية المثلية (غومــس، لاتا: ٤٩) ومصدر هؤلاء كتاب (المغرب) لابن ســعيد الذى أقرّ تعلّق ولادة بمهجة حين قال:

"... وكانت من أجمل نساء زمانها، وأخفّهن روحاً، فعلّقت بها ولادة، ولزمت تأديبها".
(ابن سعيد، ١٩٩٣م: ج١/١٤٣)

ويؤكد هذه العلاقة التى كانت تسخر من التقاليد المستشرق الفرنسى "هنرى بيرس":

"إن العلاقــة التى كانت تربط ولادة بمهجة والتى ليس فيها شــك، تلك العلاقة تبين بأنها كانت تسخر من التقاليد... ثم يصفها بالمسترجلة". (المقرى، ١٩٦٨م: ج٤/٢٩٣)

وقد تتغزل "ولادة"(علّية المغرب) بفتور عينى حبيبتها ورشــاقتها وجمال قدّها ويدها و...؛ فجاءت أشــبه بظبى ريع لإنفراده عن ســائر الظباء وهى أقــرب إلى صورة المرأة العربية المشرقية قائلةً:

أناةٌ عليها مِن سَــنا البدرِ مبسمٌ وفيها مِن الغصــنِ النضيرِ شمائلُ
يجولُ وِشــاحاها على خيزرانِه وتشــرقُ فى موشــيتين الخَلاخلُ

(ابن زيدون، ١٩٥٧م: ١٠٠)

الصراحة والجرأة فى التعبير(Enounce)

الأدب الأندلسى تنميّز بأن تعبّر الشاعرة عن الحب والمحبوب بلسان صريح متجاوز وتبــوح بمكنــون فؤادها ثمّ تتغزّل بجــرأة لم نعهدها فى المرأة العربية(الشــرقية). ومن ثمّ فــإن غزلها بالرجل قد فاق غزل الرجل بالنســاء وإن معانيها الشــعرية جديدة جريئة على ألســنة الشاعرات ولقد بالغن فى وصف الجمال الحسى للحبيب إلى جانب صفاته وعلاقاتهــا الغرامية مع الرجل ولهذا اتّســم غزلهن بخصوبة الخيال وأكثر الشــاعرات اللواتى صدر عنهنّ هذا الغزل من الطبقة الراقية فى المجتمع. (الركابى، ١٩٧٠م: ٢٢٥)

إنّ الصراحة والجرأة فى ممارســة العشق دون خجل أو خوف من القيود الاجتماعية دليلٌ على حرية التى تمتّعت بها المرأة الأندلسية (لم تعرفها المرأة العربية من قبل) بسبب كثرة المثالب والفجور والمفاسد فى المجمتع الأندلسى بحيث دفعت بعض الشاعرات إلى الإسراف والتّبذل والبذاءة فى القول. (شلبى، ١٩٧٢م: ١٢٢)

ومــن المعانى المتداولة فى هذا المجال هى طلــب الخلوة بالحبيب، وصف لقاءهن فى الليل لكتمان السّر، الشكوى المرة لفراقه، التصريح بالشوق إليه وزيارته، وصف محاسنه وجسده ومفاتنه وغيرها.

إنّ الشــاعرة "حمدونة بنت زياد" لم تقتصر فى شــعرها على وصف جمال الطبيعة الّتى تثير عواطف الشاعرة وأحاسيسها وجعلت نفسها وعواطفها جانباً من ذلك الشعر، لأنّ

قلبها كان يخفق بالحبّ حينما يحاول الواشون أن يحدثوا الفرقة بين الحبيبين حيث تقول:

ولما أبى الواشـــون إلاّ فراقنـا وما لهـــم عندى وعندک منثـــار
وشـــنّوا على أسماعنـــا كلّ غارة وقل حمـــاتى عند ذاک وأنصارى
غزوتهم مـــن مقلتيـــک وادمعى ومن نفسى بالسيف والسيل والنار

(المقرى، ١٩٦٨م: ج ٤/٢٨٧)

و"حفصة بنت الحاج" رائدة شـعر الغزل، قد طرقت باب الغزل بخفة وتردّد وتحفظ، وفى وصف لقاءها حبيبه قد استخدمت الرموز وصور المجاز وقالت:

زائـــرٌ قـــد أتـــى بجيـــد الغـــزال مطلـــعٌ تحـــتَ جُنحـــة للهِـــلال
بلحاظٍ من ســـحرِ بابـــل صِيغَت ورضـــابٍ يَفـــوقُ بِنـــتَ الدَّوالى
يفضـــحُ الوَردَ ما حَـــوَى منه خَدّ وكـــذا الثَّغـــرُ فَاضِـــح لِـــلآلى

(بوفلاقه، ١٤٢٤ق: ٢٤١)

أتـــاک زائر بعنق كالغزال وهـــو موضع طلوع القمر تحت الظلام، له عيون ســـاحرة منتســـبة بمدينة عراقى (بابل: موضع إليه يُنْسب السِّحرُ والخمر) وبزاق أفضل من العنب (نشـــوةً وســـكراً)، ما يجمع فى خدّه يتجلى النَور وفمه وثلمته يلمع كالدّرة. فيشتدّ حبّ المحبوب فى قلب الشـــاعرة حتى لاتستطيع الســـيطرة عليه فحبّها الكبير يتعدى الحدود حتى أعراف المجتمع وتقاليده،لا فى الشعر فحسب.

ولها قطع مجونية فاحشـــة تتغزل فيها بمعشوقها الّذى تزوره فى بينه دون موعد وتؤكدّ بأنّها قد رشفت بها ريقاً أرقّ من الخمر:

ثنائـــى على تلـــک الثنايا لأننى أقـــول على علم وانطق عن خبر
وانصفهـــا لا أكـــذب ا... أنـــنى رشـــفت بها ريقا أرقّ من الخمر

(المقرى، ١٩٦٨م: ج ٢/١٧٨)

تجـــد فى هذه الأبيات صورة شـــعرية ذوقية وبألفاظ إباحيـــة وعواطف غريزية لأنّ الشـــاعرة تتحدّث عن تجربة حقيقية وتتصوّر لنا بصـــدق عاطفتها. وهكذا نرى فى قول "نزهـــون بنت الكلاعى" تلوّن نغمة العاطفة بين حُزنٍ تنبعث عن فراق الحبيب وهجرانه وبين تحلّق القلب وطيرانه فرحاً وإستبشاراً بقربه:

حفظ الله حبيباً نَزحا خشية الهَجر
جاءت البُشرى له فانشرحا عندَها صدرى
واستَطارَ القلبُ منّى فرحا ثُمّ لا أدرى

(أنيس، ١٩٧٢م: ٥)

التهتک والمجاهرة باللذات (**Unrestrained**)

قد تأرجح الغزل(خاصة فى عصر ملوک الطوائف) بين العفاف والفجور وبين الشهوة والترفع؛ لكن كان الإتجاه الغالب على الحبّ ومفهومه إتجاهاً حسّياً مريضاً متهتكاً تحرّكه الشهوة ويتّسم بالإسراف فى المجون والمجاهرة باللذات. (غومس، لاتا: ٤٣)

وقد استخدمت بعض الشاعرات المعانى الفاحشة المقذعة وشائعة الإستعمال فى آنذلک معبرة عن الحياة المبتذلة ولم تكن تلتزم بالتقية فى إقتراف الملذات وقد يكون ذلک أثراً لمجالس اللهو وغيرها وأيضاً التنافس الشديد بينهم فى إبتكار المعانى الجديدة. (ابن بسطام، ١٩٧٨م: ج١/٤٢)

ومنهنّ "ولادة بنت المستكفى" التى قالت شعراً غزلياً جريئاً فى التغزّل بالرجل وقد تجاهر فيه بلذّاتها. وهى لثقافتها تميل إلى نوع من الحرّية فى العادات. ومن جملة أخبارها أنها كتبت بالذهب على عاتقها الأيمن ثمّ الأيسر:

أنا واللهِ أصلُحُ لِلمَعالى وأَمشى مَشيَتى وأتيهُ تِيها
وأُمكِنُ عاشِقى مِن صَحن خَدّى وأُعطِى قُبلَتى مَن يَشتهيها

(المصدر نفسه: ج٣/٤٢٩)

إذن اهتمامها باللامبالاة والابتعاد عن الحياء والطعن فى أنوثتها بسبب تقليعة الملابس ومجاراة العصر ومسايرة الأناقة بعد شيوع الكتابات وتطريزها ووشيها على الملابس. كما تتلفظ بألفاظ الرجال وتنطق بأفكارهم وتردّ عليهم بمستوى عقولهم وهذا نتيجة حريتها واختلاطها بهم وانتصارها عليهم فى الآداب والشعر. (الخازن، ١٤١٤ق: ١٨) فإنّها وفى أول لقاءها مع ابن زيدون بعثت إليه ببيتين من الشعر الجميل تحدّد له فى أولهما موعداً للقاء ليلاً لأن الليل أكتم للسّر وفى ثانيهما توضّح له ما تعانيها وتكابدها

بسبب حبّها إيّاه إذ تقول:

ترقّب إذا جنّ الظـلام زيارتـی　　فإنّـــی رأيت الليل أكتم للســرّ
وبی منک ما لو كان بالبدر ما بـدا　　وبالليل ما أدجی وبالنجم لم يسر

(المقری، ١٩٦٨م: ج٧/٤٣٠)

والشاعرة "نزهون بنت الكلاعی الغرناطية"، قد أعطت الحرية الكاملة لنفسها لتتغزل بالرجل دون حشـــمة أو حياء فإنّها قد كانت جريئة ماجنة فی غزلها وكان بينها والوزير أبوبكر بن ســعيد رابطة غرامية ومن شــعرها الغزلی هو ما تصف فيه عن ليلة قضتها مع الحبيب وقد غفلت أعين الرقباء عنهما فتتحدث فيه حديثاً مكشوفاً عن العشق لم نألف مثله بإظهار العواطف وإطلاق العنان:

لله درُّ ليـالی مــا أحيســنهـــا　　وما أحيســن منهــا ليلــة الأحـــد
لو كنتَ حاضرنـا فيهـــا وقد غفلت　　عينُ الرّقيــب فلم تنظُــر إلی أحـدِ
أبصرتَ شمسَ الضُّحی فی ساعدَی قمرٍ　　بَل ريمَ خازمةٍ فی ســاعدَی أسَــدِ

(المصدر نفسه، ج٤/٢٩٦)

الشــاعرة تصف ليلة الأحد التی قضتها مع حبيبها وكانــا بعيدَين عن أعين الرقباء. وقــد أبدعت فی بيتها الثالث إذ رسمت صورة مشــرقة جميلــة وأجادت فی توزيع ألوانها وأضوائها ومشــاهدها فصوّرت لنا مشــهداً غرامياً عن حبيبة بين يدی حبيبها فأبرزت فيها مفاتنها إلی جانب صفات الحبيب.

لقد أظهرت الشواعر إباحية عاطفية سرت بينهن واكتنفت مشاعرهنّ فكان للمجون نصيبٌ من عاطفتهنّ وأطلقت لنفسهنّ العنانَ ونستطيع أن نطلق عليهنّ "شواعر الرجال" للتجاهر بالغرام وخلع العذار. (ابن بسطام، ١٩٧٨م: ج١/٤٢٩) كما نجد جارية زرياب اسمها "مُتعة الغنّاء" أبدت رغبتها للأمير عبدالرحمن بن الحكم:

يــا مَــن يغطــی هــواهُ　　مــن ذا يُغطــی النهــارا
قدكنـــتُ أملِــکُ قلــبی　　حتــی علقــتُ فطـــارا
يـــا ويلتـــا ... أتُــراهُ　　لی كان أو مســتعاراً
يـــا بأبـــی قَرَشـــی　　خلعــتُ فيــه العِــذارا

(المصدر نفسه، ج ٢/١٢٧)

كما نرى شاعرتنا "حفصة بنت الحاج الركونية" فاقت سابقتيها فى الجرأة فأطلقت لحبيبه أبي جعفر حبل الهوى فى جرأة وتطلب منه زيارتها فإن لم يفعل جاءته زائرة وقد أثارت فيه شوقاً ولهفة إليها بما قدمته من أوصاف جمالها الجسدى:

أزورک أم تزور فإن قلبى ... إلى ما تشتهى أبداً يميلُ
فثغرى مورد عذب زلال ... وفرعُ ذؤابتى ظلّ ظليلُ
وقد امّلت أن تظمأ وتضحى ... إذا وافى إليک بى المَقيلُ

(المصدر نفسه ج ٤/١٧٧)

إن شعرها من أحسن نماذج شعر النساء العاطفى، المصبوغ بصبغة واقعية والمرتبط بصورة وجدانية عميقة بالحياة وهو كمجموعة يشكّل فصلاً حيّاً من مسرحية عاشتها الشاعرة. وبعبارة أخرى نرى جرأة الشاعرة فى الهجوم على معانى العشق وصراحة التعبير عن مشاعرها وفى هذه المقطوعة الشعرية الرائعة أبدعت الشاعرة نسجها وأحكمت صياغتها وكلّ توضيح يتضاءل أمام هذه الألفاظ الموحية الغنية بمعانيها. البيت الثالث ضمّنته الشاعرة لفظتين قرآنيتين وهما "تظمأ" و"تضحى" ﴿أَنَّكَ لَا تَظْمَؤُاْ فِيهَا وَلَا تَضْحَى﴾ (طه: ١١٩) فجعلت الشاعرة من نفسها فردوساً يلوذ به الحبيب فلا ظمأ ولا رمض بل ظلّ ظليل .ولم تكتف الشاعرة العاشقة بهذه الخطوة الجريئة وهى تخيّر حبيبها(أزورک أم تزور) بل أردفتها بخطوة ثانية أكثر جرأة واندفاعاً، لقد نسيت الشاعرة فى ذروة ثورة عواطفها نسيت أنوثتها وكبرياءها ووقارها فذهبت إليه بنفسها زائرة تطرق بابه بجرأة وقد هيأت بطاقة ضمنتها أبياتاً شعرية جميلة تصف فيها مفاتن جسدها وتغريه بنفسها محرضة إياه طالبة منه الإذن بالدخول.

فنجده تعجب بجمال خلقة شخص تكنّيه بابن جميل وهو إنبهار قد تغلغل إلى أعماق نفسها وشعورها فعبّرت عنه شعراً رائعاً عذباً جميلاً ممزوجاً بالغزل العذب الرقيق الذى يومئ إلى عاطفة ما نحوه إذ تقول:

رأى ابن جميل أن يرى الدهر مجملاً ... فكل الورى قد عمهم سيب نعمته
له خلق كالخمر بعد امتزاجها ... وحسن فما أحلاه من حين خلقته

بوجـــه كمثل الشـــمس يدعو ببشره　　　عيونـــاً ويعشـــيها بإفـــراط هيبتـــه

(المصدر نفسه، ج ٤/ ٢٨٥)

النتيجة

١. نســتنتج من القراءة الســيكولوجية والنقدية النفســية الحديثة لأدب الشاعرات الأندلســيات أنّ مواقفهــنّ تعود إلــى الازدواجيــة الذاتية وقد تبلــورت فى اتجاهين متعارضين؛ أولاً الاتجاه العفيف ومن أهم ميزاته وعناصره: "الوجع العشــقى والإنشطار الداخلــى" و"الكبت"، "النوســتالجيا"، "تعطيل الإرادة"، "النرفانا"، "المازوشــية"؛ ثانياً الاتجاه الإباحى وهذا لون جديد من التعبير الأدبي يتّســم بالصراحة والقوّة فى التعبير عن العواطف ما ليس مماثلها فى الأدب المشرقى وهى نابعة من الطبيعة المادية وامتداد للنظرة الجاهلية فيها الجسد هو المطلوب ومن أهم عناصره وميزاته: "الجنسية المثلية" أو "الغزل المؤنث"، "الصراحة والجرأة فى التعبير"، "التهتّك والمجاهرة باللّذات".

٢. الازدواجيــة الذاتيــة بين الشــاعرات تعود إلــى تنوع معيشــتهنّ وموقفهنّ من الأحداث وظروفها النفســية، دوافع القول وشــدة الحافز، الإرهاف العاطفى الطبيعى، التجــاوب الذاتى، صدق التجربة الشــعورية وقوة الخيال، الاســتجابة لمقاييس العصر والتنوع فى تجربة الحب.

٣. الشــاعرة الأندلســية تتغزّل غزلاً رقيقاً، تمزج فيه بين الحبّ والعطف والإعجاب، وتعبّر فيه عن شكوى الفراق وابتعاد بعد الحبيب.

٤. العذرية فى شعر الأندلسيات ليست إلاّ تعبيرا عن العشق وقد أعطت للحبّ بعداً روحيــاً وكان إرهاصــاً حقيقياً لدخول رمز المحبوب بحمولة معرفيّــة عرفانية تدلّ على الحبّ الإلهى.

٥. إنّ غزل الشــاعرات الأندلسيات كان خاضعاً للحياة الإجتماعية العامة ومتأثراً بكل ما فيها من الترف والطرب؛ إن تجربة الشــاعر ليســت بمعزل عن تأثير طبيعة بيئته التى يعيش فيها فعناصر شعرها قد تكوّنت من الجبال، المياه، الزهور و...

٦. بعض الشاعرات قد اســتخدمت المعانى الفاحشة المقذعة وشائعة الاستعمال فى

آنذلک معبرة عن الحياة المبتذلة.

٧. بعض الشاعرات الاندلسيات قد استوعبت ألفاظاً من الدين والقرآن وقد هذا يعود إلى العقيدة الاسلامية والثّقافة الدينية لديهن ويوكّد مدى تأثرهنّ بالقرآن واستعانتهن به فاتجاه بعضهنّ إلى الألفاظ الدينية نابعة عن نزعتهنّ العقائدية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أمين. أحمد. (١٩٦٩م). ظهر الإسلام. بيروت: دارالكتاب العربى.

الأندلسى. ابن حزم. (١٩٧٢م). طوق الحمامة. لبنان: مكتبة الحياة.

أنيس. ابراهيم. (١٩٧٢م). موسيقى الشعر. مصر: مكتبة الأنجلو.

ابن بسطام. أبوالحسن على. (١٩٧٨م). الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة. تحقيق احسان عباس. بيروت: دار العلم للطباعة.

ابن زيدون. (١٩٥٧م). ديوان. تحقيق على عبدالعظيم. مصر: مكتبة النهضة.

ابن سعيد. على بن موسى. (١٩٩٣م). المغرب فى حلى المغرب. تحقيق: شوقى ضيف. لبنان: دارالكتب العلمية.

بلوحى. محمد. (٢٠٠٠م). الشعر العذرى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

بوفلاقه. سعد. (١٤٢٤ق). الشعر النسوى الأندلسى أغراضه وخصائصه الفنية. لبنان: دارالفكر.

جودة نصر. عاطف. (١٩٨٣م). الرمز الشعرى عند الصوفية. لبنان: دارالأندلس.

الخازن. وليام. (١٤١٤ق). ابن زيدون، أثر ولادة فى حياته وأدبه. بيروت: دار مكتبة الحياة.

الركابى. جودت. (١٩٧٠م). فى الأدب الأندلسى. مصر: دارالمعارف.

سليمان. سلمى على. (١٤٢٦ق). المرأة فى الشعر الأندلسى. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.

شلبى. سعد إسماعيل. (١٩٧٢م). دراسات أدبية فى الشعر الأندلسى. القاهرة: دار النهضة.

الماضى، غزيز شكرى، (١٩٨٤م). محاظرات فى نظرية الأدب. قسطنطنية: دارالبعث.

عبدالمعطى. على. (١٩٨٥م). مقدمات فى الفلسفة. لبنان: دارالنهضة العربية للطباعة والنشر.

عبدالواحد، مصطفى. (١٩٧١م). دراسة الحب فى الأدب العربى. القاهرة : دارالمعارف.

عصار. خيرالله. (١٩٨٤م). مبادئ علم النفس الإجتماعى. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

غرسياغومس. اميليو. (لاتا). الشعر الأندلسى. ترجمة عن الاسبانية الدكتور حسين مؤنس. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

فيصل. عباس. (١٩٨٢م). الشخصية فى ضوء التحليل النفسى. لبنان: دارالمسيرة.

ماتيوس، أحمد، (٢٠١٣م). الوسائل العملية لتحقيق الفناء فى الإسلام والبوذية. Global Journal.

المقرى التلمسانى. أحمد بن محمد. (١٩٦٨م). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دارصادر.

المليجى، حلمى. (لاتا). علم النفس المعاصر. بيروت: دار النهضة العربية.

نومسوک، عبدالله مصطفى. (١٩٩٩م). البوذية تاريخها وعقائدها وعلاقة الصوفية بها. الرياض: مكتبة أضواء السلف.

هال. كالفن. (١٩٧٠م). أصول علم النفس الفرويدى. ترجمة محمد فتحى الشنيطى. لبنان: دارالنهضة العربية.

هلال. محمد غنيمى. (١٩٧٣م). النقد الأدبى الحديث. بيروت: دارالثقافه.

هيكل. أحمد.(١٩٧١م). الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة. القاهرة: دارالمعارف .

اليوسف. يوسف. (١٩٨٢م). الغزل العذرى دراسة فى الحب المقموع. لبنان: دارالحقائق.

La vie litteraire a sevill au XI siècle. S N E D. ALGER.(1966).Salah Khalis

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م
صص ٥٣ ـ ٣٥

مدى مساهمة القارئ في الدراسات النقدية

علي صابري*

الملخص

إنَّ القارئ بكونه أحد الأضـلاع الثلاثة للنقد الأدبي يعيش جنبا إلى جنب للضلعين الآخرين، أي الكاتب والعمل الأدبي في الأوساط النقدية، وله دور هام في توجيه آراء الكتّاب والنقّاد، حيث يعده بعض النقاد من ناحية مستهلك الأثر ومن ناحية أخرى منتجا، لما له من آراء جديدة فيه، ويتم تقسيم النص الأدبي إلى مكتوب ومقروء، فإذا رأينا أصحاب بعض المدارس النقدية يهتمون في دراساتهم النقدية بالكاتب أو الأثر، فهناك عدد كثير منهم يهتمون بالقارئ واستجابته اهتماما عظيما، ويعدّون القارئ وثقافته، وذوقه، ومدى تأثره بالعمل معيارا لتقييم الآثار الأدبية وتمييز جيدها من رديئها، حيث أصبحت اليوم نظريّتا "استجابة القارئ" و"موت المؤلف" كنواة لتلك الدراسات المهتمة بالمتلقِّي. وإننا قد بيّنا مدى مساهمة القارئ في تقييم الآثار الأدبية بعد دراسة آراء المخالفين الذين يعتبرون الأثر المعيار الوحيد والمدافعين عن هذه النظرية، أنه لا يمكن الاعتماد على وجهة نظر القارئ مادام شخصيا ذاتيا يمثل الفرد الواحد، إلا بعد أن تزود بمعلومات تساعده على فهم الأدب وغرض الأديب. فدراستنا هذه تحاول للإجابة عن سؤالين: ما هي حقوق الكاتب في حقل الدراسات النقدية وقيمة أثره الأدبي؟ وما هي مكانة القارئ في عملية النقد الأدبي؟ فإذا ما ترك الدارس طريق الإفراط، لوجد أن هناك أصولا وقواعد تساعده لتحديد مكانتهما دون أن يفضل أحدهما على الآخر، والطريق للوصول إلى هذه الأصول هو دراسة الآراء المتباينة في هذا المجال، ومن ثم بيان وجهة نظرنا وهي إنه من ناحية لا يمكن أن يُنكَر دور القارئ في توجيه الأدباء ومن ناحية أخرى يجب أن لا يُقتصر همّنا على القارئ باعتباره المقياس الوحيد في الدراسات النقدية، إذ إن الأثر الفني تعبير عن عواطف الفنان، وهو قد يوافق ميول القراء وقد يخالفها.

الكلمات الدليلية: النص المكتوب، النص المقروء، مَوت المُؤلِّف، استجابة القارئ.

---

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية فرع طهران المركزية، طهران، إيران
Dr_saberi_43@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندي
تاريخ الوصول: ١٣٩٤/١/٢٠ش		تاريخ القبول: ١٣٩٤/٨/٢٥ش

المقدمة

لايخفى على أحد أنّ كلّ فنّ من الفنون الإنسانيّة الجميلة، تتكون من ثلاث مقومات رئيسـية هي: الفنان، العمل والمتلقّي؛ وكذلک فلابد أن يتكـوّن كل أثر أدبی من مؤلّف - الشـاعر، الناثر، القاص، المسـرحی و ... - وعمل أدبِی، وقارئ، أو بعبارة أخرى (المبدع ⟵ العمل الأدبِی ⟵ المتلقِّی)، فإذا ما اعتبرنا العناصر السائدة فـی كل نصّ أدبـی، من الناحية الأولی، جديرة بالالتفات فـی نظـر القارئ، وعرفنا أن المؤلف قد وضـع ذاک النص لمخاطبتـه إياه للتعبير به عن المعانـی الكامنة فـی نفسـه، فلابد أن يحمل النصُّ الذی يقدّمه الكاتب للقارئ، ما تشـتاق إليه نفسُ القارئ، ويحتوی الكثيرَ من عناصرالتشـويق والمتعة له. (انظر نعيمة، ١٩٩١م: ٢٦-٢٧؛ ابن عتيق، ١٩٨٦م: ٩؛ بكار، ١٤٠٣ق: ٢٣٩-٢٤٠)

وإن كان هـذا النظر إلی الأدب قديما جـدا، وترجع بداياتها الأولی إلی آراء النقاد القدماء، (عبدالواحد، ١٩٩٦م: ٤٢) إلا أنه بدأت تتشـكّل فِی العصور الأخيرة مذاهبُ نقديةٌ تعنی بأدبية القراءة وجمالياتها ونظرية الاسـتجابة، ونظرية الاسـتقبال، والقراءة التأويلية وغيرها مما أصبحت تُشـكِّل نواةً لنظرية جديدة فـی مجال النقد الأدبی وتُمهِّد الطريقَ لنموّها، باهتمام النقد الحديث بموقع القارئ للأدب والحاجة إلی هذه النظريات، لبيان الصلة بين النصوص والقرّاء، وتحديد مدى حرّيتهم فی تأويل النصّ وتقديم وجهة نظرهم فيه. (انظر، ديتشز، ١٣٧٣ش: ٩٣-٩٧؛ عصفور، ١٩٩٥م:٢٣٢)

والصعوبة التی يواجهها كل دارس فی هذا المجال هی تحديد مدى مسـاهمة كل من هـذه الأضلاع الثلاثـة، والدور الذی يلعبه فی الابـداع الأدبی عند خلق العمل الأدبی وتقييمه فی عملية نقد الأثر. ودراسـتنا هذه ترتكز علـی أن كل عمل أدبی، من ناحية، يتفاعل مع واقع اجتماعی، وهو يحمل فی طياته تجربة إنسانية لخالقه، ومن ناحية أخرى، يبحـث عن متلقين يؤثر فيهم، فعندما يبدأ الأديب بخلق أثره فإنه يسـتحضر فی مخيلته، بشكل تلقائی، متلقيا يرى أن هذاالعمل الفنی يعبر عن أشواقه وآماله. ومن هنا يترأى أن هذه الأركان الثلاثة تتجاور ضمن عائلة واحدة، بحيث تسـند النظرية شقيقتها دون أن تنفيهـا وتحلَّ محلّها، لأن جميـع هذه النظريات تعمل للوصول إلی غاية واحدة تقريباً

وهى محاولة لضبط استجابة القارئ وتلقّيه للعمل الأدبى، وتحديد مدى حريته، فى التعامل مع النص الإبداعى، فإنّ هذا المقال يعالج نظرية استجابة القارئ دارسا تلك المصطلحات المجاورة.

أما بالنسبة إلى سابقية هذه الدراسة فيمكن لنا أن نشير إلى *"دليل الناقد الأدبى"* أثر ميجان الرويلى وسعيد البازغى، نشرته الدارالبيضاء وكذلك *"نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية"* أثر جين.ب. تومبكنز، ترجمه إلى العربية حسن ناظم وعلى حاكم، إضافة إلى مقالة *"موت المؤلف"* التى كتبها رولان بارت ولها صلة بهذا البحث. إلا أن كلا منهم قد عالج الموضوع منتميا إلى اتجاه نقدى خاص، بينما نحن حاولنا أن تكون دراستنا هذه دراسة نقدية غير منحازة إلى نظرية دون أخرى حتى لانرتكز على اتجاه لتغليبه على الاتجاهات الأخرى، إلا أن نجد دلائل نقلية أو عقلية لذاك التغليب، إذ إننا نعتقد أن كل منهج له مقياسه الخاص، فعلى الناقد أن يكون ذا معرفة واسعة بالفن الأدبى الذى ينقده والاتجاه الذى يدرسه، ولا شك فى أن الميل إلى المبالغة والذهاب إلى أقصى الطرف، كثيراما، يشوه العملية النقدية. فإننا نسعى أن يكون بحثنا هذا إجابة عن الأسئلة التالية: ماهى مكانة المتلقى ، فى عملية النقد، بكونه أحد أضلاع الأثر الفنى الثلاثة؟ ما هو مدى مساهمة القارئ فى توجيه الأثر الفنى؟ متى يمكن لنا الاعتماد على القارئ وملاحظاته النقدية فى تقييم الأثر؟ فإذن نحاول أن نضع حدودا تفصل مكانة القارئ عن مكانة مؤلفه، لإلقاء مزيد من الضوء على العمل الفنى واستكشاف أبعاده وتفسير الأبعاد التى تكمن وراءه.

غاية الأدب (**purpose**):

وفى ظل هذه الوقائع المتلاحقة والمضطربة، التى تناولناها فى مقدمة البحث، بدأت تطرح أسئلة كثيرة منها: هل الغاية من خلق الأثر الأدبى هى ترجع إلى محاولة الأديب فى تقديم المتعة إلى القارئ لوصوله إلى أسرار الأدب عبر ولوجه من بوابة النقد وكشفه عن الكيفية التى تتقدم بها هذه المتعة؟ أو الغاية هى التوليد واللعب بالمفردات والمصطلحات واستخدام عناصر الأدب ليُدخل الإنسان فى عالم خيالِى

حتىّ يُنسيَه همومَ حياته؟ هل يقصد التسلية والإضحاک فحسب؟ أو الكشف عما يجول فــي نفس الكاتب؟ أ يكاد ينحصر الأثر فــي التغنِّي بعواطف الأديب الذاتيّة ومشاعره الفرديّة من دون أن يحقق شــيئا للمتلقّى من قبَل المبدع؟ (انظر أمين، ١٩٦٣م: ١٦و ٤٦ وما بعدها) وغيرها من الأسئلة التــى يقاس بها الأدب وتُحدَّد قواعدُها وأصولها وتُحلَّل الأعمالُ الأدبية على أساسها.

فإننا نحاول الآن أن ننظر إلى الأدب من وُجهة نظر النقّاد للتعرُّف على مدى مساهمة القــارئ فــى خلق الأثر الأدبــى، معتقدين أنه ركن أســاسي من أركان وجود الحقيقة الأدبية؛ ومنطلقا من هذا تُعَدّ دراسة القارئ، وثقافته، وذوقه، وظروفه الاجتماعية عملا ضروريــا نافعا لكل دارس أدبيّ، لأن الأديب الكاتب يهــدف من عمليةِ تأليف الآثار الأدبية التواصلَ مع القرّاء،(انظر: ديتشــز، ١٣٧٣ش: ٩٥؛ اسكارپيت، ١٩٩٩م: ١٠٥) وإننا نتناول هذا الركن لندرســه فى علاقاته مع الأركان الأخرى، إلا أنه بطبيعة الحال لايَسَــعُنا هذا المجالُ الضيّقُ أن نستعرض هنا كلَّ آراء النقاد، وإنما نريد فى هذا البحث الوقوف، مهما أمكن لنا، على أهمّ القضايا النقدية التى تَناولَها الدارسون فى هذا المجال وحَصْر الموضوع واقتصاره على بعض تلک القضايا دون الأخرى.

والجديــر بالإشــارة إلى أن هناک للقــارئ فــى كل اتجاه نقــدى مصطلحا خاصا: كالمؤوِّل/ المفسِّــر/ الجمهور/المخاطب/ السامع/ المشــاهد/ المتذوق/ المستقبل/ الناقد و...، كمــا للمؤلف: كالصانع/ المبدع/ الخالق/ المرســل/ المنتــج/ الأديب/ و... وهكذا للعمل: كاالمنتَج/ المقول/ النصّ/ الأثر/ الخطاب/ الصورة اللغوية/ و...، نجدها فى كتب نقدية كثيرة.

وبوُدِّنا الآن أن نتطرق إلى معالجة الموضوع عبر شــرح المصطلحات التى نستخدمها فى بحثنا هذا، وهي:

القارئ (**reader**):

إن القــارئ هــو ذاک المتلقِّــى الذى يخاطبه الشــاعر أو الناثر مــن خلال كلمات وعبارات تدل على معان تكمن فى نفســه، ســواء أكان هذا المتلقِّى قارئا أم مســتمعا

أم مشاهدا للنص المسرحی؛ فهو يتلقّی النصَّ الأدبِیّ ويتذوّقه علی شتّی المستويات الفكرية والثقافية والانفعالية ويتمتّع به أحيانا فی حرية نقدية. (انظر: وهبة، ١٩٨٤م: ٢٨٢؛ مقدادی، ١٣٧٨ش: ٢١٢-٢١٤)

فإذا ما افترضنا النقد مثلثا ذا أضلاع ثلاثة، يُعتبَر القارئ فيه أحدَ الأضلاع الثلاثة، فلابد أن يكون ذا أثر فی تطوّر الأدب وتنمية النقد،حيث إن الأديب، فی رأينا، لايستطيع أن يعيش منعزلا عن الشعب والمجتمع وجمهور القراء، فهذا هو الذی جعل النقاد المعاصرين يهتمون به فی اتجاهاتهم النقدية الجديدة، وخاصة بعدما أخذ الأدبُ يمتدّ إلی طبقات من المجتمع لم تكن علی استعداد أصلیّ لتذوُّقه تذوقا جماليا بحتا، بل كانت تنتظر من الأدب أن يخدم أغراضا أخلاقية أو عاطفية أو اجتماعية، (انظر: اسكاربيت، ١٩٩٩م: ١٦) وأصبحت القيمة الفنّية للأثر الأدبِیّ تقوم علی قدرة ذاك الأثر فی إثارة العواطف لدی القرّاء، كما كان النقاد القدامَی يفعلون فی تقييم الآثار، حيث كان أرسطو، (٣٨٤-٣٢٢ق.م) الناقد والفيلسوف اليونانی يجعل "التطهير"[١] وظيفة الشعر (ارسطو، لاتا: ١١٦) ولونجينوس،[٢] الناقد اليونانی الآخر، (حوالی القرن الثالث للميلاد)، يری أن قيمة العمل الأدبی تكمن فی مدی تأثيره فی القارئ أو السامع، فلانستطيع أن نحكم علی أثر أدبیّ بالجودة، إلا إذاما اهتز به القارئ أو أثير إلی النشوة بسبب هذا العمل، إذ إن الأدب الرفيع فی رأيه هو ما يهز القارئ ويثير عواطفه مرات عديدة. (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٩٣و٩٥)

المؤلِّف (author/writer):

هذا المصطلح، فی مقالنا هذا، يطلق علی كل من يقوم بخلق عمل أدبیّ أو فنّی، (وهبة، ١٩٨٤م: ٣٩٧) وهنا لافرق، فی بحثنا، بين أن يكون هذا الخالق شاعرا (poet)

١. أو التنفيس (catharsis) يراد به أرسطو أن وظيفة المأساة تنقية نفوس المشاهدين وسرورهم، بوساطة ما تثير فيهم من الرحمة والخوف، كما تفعل الموسيقی والأغانی بالمستمعين. (ارسطو، لاتا: ١١٦، ينظر أيضا هامش ١٤٥)

٢. (Cassius Longinus) فيلسوف وناقد يونانِی صاحب رسالة الأسلوب الرفيع (On the Sublime) (تراويک، ١٣٧٦ش: ١/١٣٤)

أو ناثـرا (prose writer)، فإنما نعنى به الأديبَ الذى يُبدِع العمـلَ الفنّى عن طريق الـكلام المنظـوم أو المنثور، ويصور ما يـراه أو يجده، فى صورة أدبيـة تتميّز بالفصاحة والجمال البلاغى، ويكسو المعانـى المألوفة ثوبا بلاغيّا.

فقد اسـتطاع هذا المؤلف أن يحتلَّ فـى القضايا النقدية محلا رفيعا ومكانة شـامخة، حيـث أصبحت حياته، ونزعاتـه، وبيئته الزمانية والمكانية مقدمةً للدراسـات النقدية، فنشأ على أساسـها نوع من النقد المعروف بالنقد السيرى (biographicalcriticism) الذى يحاول أن يعالج حياة المؤلف لمعرفة غرضه (author's intention)؛ كما فعل الناقد واللغوى الانكليزى صميوئل جونسون[١] (١٧٠٩-١٧٨٤م) صاحب سير الشعراء وأبدع الطريقة الجديدة فى الدراسـات النقدية المعروفة بـ"السـيرة والنقـد" (bio-critical) وكولريـدج (١٨٣٤م) فى أثره المعروف بـالسـيرة الأدبيـة، (Literary Biographia). (دينتشز، ١٣٧٣ش: ٣٨١)

العمل الأدبـيّ (work):

إننا نقصد بالعمل ما يُنتجه الأديب من فنون الكلام والعمل الفنّيّ فـى صياغة شـعر أو تأليف قصة أو مسـرحية أو رواية وغيرها من الأنواع الأدبية من نصوص شـعرية ونثرية ذات أسـلوب جميل وخيال رائع وتصوير دقيـق، ليعرضها على الجمهور، (انظر وهبـة، ١٩٨٤م: ٢٦٠و ٣٩٧) ولا يخفـى على أحـد أنه لا تتم عمليـة "التوصيل" من المؤلـف إلى القارئ إلا عن طريق هـذا العمل الأدبـى. (عصفور، ١٩٩٥م: ١٢٦) وهذا العمل يمكن أن يُعالَج من نواح مختلفة حسـب اتجاهات الناقد ومعاييره النقدية، فالناقد البِنيويّ (structuralist) يفسـره للكشـف عن معناه الدقيق الكامـن فِى بنيته التحتية (infrastructure) عن طريق دراسـة العلاقة الموجودة بـين أجزاء ذاك الأثر، (انظر: بارت، ١٩٩٣م: ٣٢-٣٣؛ والرويلى، ٢٠٠٢م: ٦٨) كما أن الناقد االشكلِيّ (formalist)

---

١. (Samuel Johnson) كاتب وناقد ومعجميّ انكليزى، معروف بالدكتور جونسـون، صاحب معجم اللغة الإنكليزية (Dictionary of the English Language) (١٧٥٥م) وسير الشعراء (Lives of the poets) فى عشـرة مجلدات (١٧٧٩-١٨٨١). (م.ن: ١٠٢٨/٢؛ دورانت، ١٣٧٨ش:١١١/١٠) وهناك أسلوب أدبى معروف بالأسلوب الجُونْسُونِى (Johnsonian) منسوب إليه.

يعتمد فـى دراسـته على جودة الصياغة والشـكل الجمالِيّ (انظـر: إمبرت، ١٩٩١م: ١٧٠) وهكذا النقاد المنتمون إلى المدارس النقدية الأخرى.

فإننـا قدتكلّمنا إلى الآن عن الأضلاع الثلاثة فـى النقد، ورأينا أنه كيف كانت كل نظرية تركّز اهتمامها على أحد هذه العناصر دون الآخر، غير أنه لم يكن ذاک إلا تمهيدا للإجابة عن سـؤال واحد وهو «ما هو المهم فى الدراسـات النقدية؟ المؤلف؟ القارئ؟ أم الأثر نفسه؟»

والجواب أن هناک فى حقل الدراسات النقدية مدارس تهتم بالأديب مُهمِلةً النصَّ والمتلقِّى، منها النقد الاجتماعـى (sociological or social criticism) الذى يحاول أن يكشـف العلاقة الموجودة بين الأديب والمجتمع الذى نشـأ فيـه الأديب، معتقدا أن الأثر الأدبـىّ هو اسـتجابة لحاجات المجتمع ومتأثّر بالعوامل الاجتماعية والسياسـية التِى عاشها صاحب الأثر. (انظر: أليوت، ١٩٩١م: ١٢-١٣؛ والرويلى، ٢٠٠٢م: ٢٦٠، ومصطفـى، ١٩٨٩م: ٤٩) كمـا درس الناقـد الإيطالِىّ جام باتيسـتا فيكو[١] (١٦٦٨-١٧٤٤م)، ملحمة هوميرس[٢] على أسـاس الأصول الاجتماعية، وكذلک فسَّر جون ف. دانبى[٣] الآثار الأدبية على أساس المعايير الاجتماعية فى كتابه الشعراء فوق رابية الحظّ (Poets on Fortune's Hill)، وغيرهـم من الأدبـاء الذين ينتمون إلى علم الاجتماع الأدبـى (sociology of literature)، ومن الممكن أن ندّعى أن فضل تلک المحاولات يرجع إلى محاولات الناقد الفرنسـى هيبوليت تين[٤] (١٨٢٨-١٨٩٣م) الذى قام بها فى مقدمة كتابـه تاريخ الأدب الإنكليزى (History of English Literature/ Histoire de la Littérature anglaise)؛ وهكـذا الأدباء الذين ينتمون إلى علم النفس الأدبـى (literary psychology) وفـى مقدمتهم زيغمونـد فرويد[٥] (١٨٥٦-١٩٣٩م) الطبيب

١. (G. Battista Vico) ناقد وفيلسوف إيطالِى. (دورانت، ١٣٧٨ش: ٣٤٣/١٠)

٢. (Homer) شـاعر ملحمِى من أعظم شـعراء يونان وصاحب ملحمتـى الإلياذة (Iliad) والأوديسة (Odyssey) (م.ن: ٢٢٨/٢؛ تراويک، ١٣٧٦ش: ٥٥/٢)

٣. (John F. Danby) (ديتشز،١٣٧٣ش: ٥٦٤)

٤. (Hippolyte Adolphe Taine) مـؤرخ وناقد وأديب وفيلسـوف فرنسـى كبـير، صاحب نظرية العوامل الحتمية الثلاثة فِى تكوين الأدب (البيئة والزمن والجنس). (سيدحسينى،١٣٨١ش: ٣٩٦/١)

٥. (Sigmund Freud) طبيب أمراض عصبية نمساوى. (معين، ١٣٦٢ش: ١٣٥٢/٦)

النمساویّ ومؤسس طريقة التَّحْلِيْل النَّفْسِــی (psychoanalysis)، (کابانس، ١٩٨٢م: ٢٢و٥١)، ووردزورث[١] (١٧٧٠–١٨٥٠م) فِــی مقدمتــه لــالقصائد الغنائية (Lyrical Ballads)، وادموند ولســن[٢] فی مقاله الجرح والقوس (The Wound and the Bow) عند دراسته مســرحية فيلوکتيتس (philoctetes) لســوفوکليس (٤٩٥؟-٤٠٦ق.م).[٣] ونورمــن هالنــد[٤] صاحــب (Reader-Resgonse Criticism) (١٩٨٠م) فــی النقد. (سلدن، ١٣٧٥ش: ٢٠٤؛ وديتشز، ١٣٧٣ش: ٥١٦–٥٢٧)

وأحيانــا کان النقاد يعــدّون الأدب أداة للتعبير عن نفســية الکاتب تعبيرا صادقا، عندمــا ينقــادون إلی نطاق علم النفــس، ليبيّنوا العلاقة الموجودة بــين مواقف الأديب وأحوالــه الذهنية وبين خصائــص نتاجه الأدبی. (انظر دورانــت، ١٣٧٨ش: ٤/٣٤٣؛ وگريــن، ١٣٨٠ش: ٢٦٨؛ وديتشــز، ١٣٧٣ش: ٥٦٠؛ وميرصادقِی، ١٣٧٧ش: ٢٦٧) حيــث إن الفرويديين يعتقــدون بوجود علاقة بين الفنّ والمــرض العصبی (neurosis) ويعــدّون الفنانَ مريضــا مصابا بالعصاب والفــنَّ نتاجا جانبيا لهذا المرض. (ديتشــز، ١٣٧٣ش: ٥٢٠؛ گرين، ١٣٨٠ش: ١٢٩)

ومــن المعلوم أن محاولات الناقد فــــی کلا المنهجين، -أی فــی علم النفس الأدبــی وعلــم الاجتمــاع الأدبــی- تــؤدّی إلی البحث فــی نشــأة الأدب والحکم علی الأثر الأدبــی فــی أصوله، سواء أکانت فردية أو اجتماعية أو کلتيهما، لا علی العمل الأدبی نفســه، بينمــا لايُنکَر علی أحد أننا إذا تتبعنا المنتجات الأدبيــة لرأينا أن هناک أنواعا أدبية يختلف بعضها عن بعض، فهناک أدب عاطفی يعتمد الأديب فيه علی ثورة العاطفة، وأدب أسلوبِی يحاول الأديب أن يکون أدبه فی منتهی جمال التصوير ورقة التعبير وأدب آخــر هــو أدب عقلی و....، فلا يمکن لنــا أن نقتصر فی دراســاتنا النقديةعلی العوامل

١. (William Wordsworth) شــاعر إنکليــزی، يعتــبر المؤســس للحرکة الرومانســية الإنکليزية. (تراويک، ١٣٧٦ش: ٢/١٠٣٧)

٢. (Edmund Wilson) عالم نفســانی وناقد ومن أصحاب النقد النفســی، له رســالة فی هذا المجال عنوانه (Dickens: The Two Scrooges) (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٥٢٤)

٣. (Sophocles) مؤلف مســرحِی يونانِی يعتبر أحد أعظم مؤلفِی المأســاة فِی الأدب اليونانِی القديم (تراويک، ١٣٧٦ش: ١/٩١)

٤. (Norman Holland)

الخارجية فحسب، كما لايمكن لنا الاقتصار على المؤثرات النفسية دون أن نتجاوز إلى المؤثرات الأخرى.

وهكذا هناک مدارس أخرى يهتمّ روّادُها بالأثر تاركين الأديب والقارئ دارسين الأثر على أساس تحليل الوحدات التى يتكوّن منها الأثر، ومن ثم العلاقات التى تربط هذه الوحدات، معتقدين أن الفن ينبغِي أن يكون مستقلا مكتفيا بذاته، بحجة أن النصّ هو المحور الرئيسيّ فى النقد وأن القارئ قديستمتع بنصّ أدبى دون أن يعرف صاحبه وظروف حياته، فإن النصّ الأدبى إذن منقطع عن المنتج وبيئته وظروفه الاجتماعية. كما فعل أصحاب النقد التحليلِي، نحو ريتشاردز[1] (١٨٩٣-١٩٧٩م) فِي كتابَيه مبادئ النقد الأدبى (Principales of Literary criticism) والنقدالتطبيقى (Practical of Literary Criticism) وويليام إمبسون[2] (١٩٠٦-م)، تلميذ ريتشاردز، فى كتابه الأنواع السبعة من ازدواج الدلالة (Seven types of Ambiguity) (ديتشز،١٣٧٣ش: ٤٦١) وكذلک يدعى الشاعر والناقد الألمانى، فريدريش شليغل[3] (١٧٧٢-١٨٢٩م) أنه لايمكن لنا أن ندرس الشعر أو الفلسفة إلا بمساعدة علم اللغة. (ويليک، ١٣٧٤ش: ١٧/٢) فقد نشأ هذا المنهج النقدى منطلقا من عبارة دى سوسير[4] (١٨٥٧-١٩١٣) وهو أنّ «اللغة منظومة تتعاضد أجزاؤها ولاتنتج قيمة أحدها إلا بالحضور المتزامن للأجزاء الأخرى.» (ساغروانيان، ١٣٦٩ش: ٨٩؛ جاريتى، ٢٠٠٤م: ٨٢) وهذا يعنى أن الأدب مستقل تماما فلاعلاقة له بالمجتمع والحياة أو نفسية الأديب وأفكاره. وهذا الأمر فى الواقع يؤدى إلى اختفاء أحد الأضلاع الثلاثة، الذى كان يهدف، بخلق عمله الأدبِي، التعبير عن ذاته ورغباته بوساطة هذه الآلة المسماة باللغة، فإذن ينسى الناقد

١. (Ivor Armstrong Richards) ناقد انكليزى معروف وأحد مؤسسى النقد الحديث (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٢٠٩)

٢. (William Empson) شاعر ومنتقد إنكليزى وتلميذ ريتشاردذ ومن رواد النقد التحليلى. (م.ن: ٤٦٤)

٣. (Friedrich Schlegel) شاعر وناقد ألمانى، يعتبر أحد طلائع الحركة الرومانتيكية. (سيدحسينى، رضا، ١٣٨١ش: ١٧٨/١و ٢٢٦)

٤. (De Saussure) عالم لغة ومؤسس طريقة البِنْيَوِيَّة/التَّرْكِيْبِيَّة (structuralism) فِى علم اللغة. (ساغروانيان، ١٣٦٩ش: ٤٣٣)

فى هذا الاتجاه مصدر هذا الصوت وهويّته، هل هو منبعث من الشخص أم اللاشخص؟ هل انبعث من المجتمع أم من مصدر اللاشعور؟

أما الطريقة التـى نحن بصدد دراستها الآن هى نظرية جديدة فـى النقد وهى تعتمد على القارئ، وتهتم اهتماما مفرطا بحالاته العاطفية التـى أشـار إليها الناقد الإغريقى لونجينوس فـى كلامه عن الأسلوب الرفيع (On the Sublime) (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٩٢) وهى التأثر، الهزة، النشوة، لتقييم مدى إسهام العمل الفنـى فـى الاستجابة لاحتياجات المتلقِّى النفسـية من ناحية وفـى تصوير الحياة الاجتماعية والسياسية من ناحية ثانية، (م.ن: ٢١٤؛ تراويک، ١٣٧٦ش: ١/ ١٣٤) وهذه الدراسـة، كما يعتقد ريتشاردز (م.ن: ٢١٦) تتدخـل فيها عوامل فكرية، وعقلية، وحسـية كثيرة لايمكـن حصرها، فبما أنها تختلـف من متلـقّ لآخر، ومن وقت لآخر ومن مكان لمكان آخـر، فيتعدد العمل الفنِّى الواحد بتعدد المتلقّين له. فيعالج بحثنا الآن النظريات التـى تدافع عن هذا الرأى:

نظريـة موت المُؤلِّف (death of author) وهى نظرية ظهرت فـى مجال النقد لتكون ثـورة ضـد النقد التقليـدى، ذاک النقد الـذى كان يعد المؤلـف رأس العناصر الثلاثة (المؤلـف، النصّ، والمتلقّى) والناقد يحاول فيه أن يعرف غرض المؤلف عن طريق معرفة حياة الأديب، ومناسـبات النـصّ (historical context) (سـلدن، ١٣٧٥ش: ١٦٨)، إلا أنّ نظريـة موت المؤلف التـى أكدت عليها أصحاب مدرسـة مابعد البنيويّة (post-structuralism) تدّعى أن المؤلف، بوصفه مرسـل الرسـالة، يـترک الأثر للقارئ بعد التأليـف ويغيب عن النظر، أو بعبارة أخـرى ولادة المتلقّى هى تتطلب موت المؤلف، إذ إن صاحب الأثر يدَع رسـالتَه للألفاظ والتراكيب التى اسـتخدمها للتعبير عن أفكاره وعواطفه وآرائه، فإن القارئ، بوصفه مسـتقبل الرسالة، هو الذى يستقبل تلک الرسالة ليفسـرها عن طريق دراسـة عناصر النصّ دراسـةً لغوية تتناول النظام التركيبى للغة وتحليل نقل المعانى عن طريق مفتاح الكلام (code) والرسالة الفعلية (message)، بعيدا عن الطابع الشـخصى، ومتحرّرا من العواطف والميول الذاتية، كما كتب رولان بارت[١] (١٩١٥-١٩٨٠م)، الناقد الفرنسـى، ورائد نظرية البنيويّة وأفضل مدافعى هذه النظرية،

١. (Roland Barthes) ناقد فرنسِى من النقاد البنيويين. (سيدحسينى، ١٣٨١ش: ١٠٨٢م)

مقالــة عنوانها موت المؤلــف (The Death of the Author) وصــرّح فيها أن «ولادة القارئ تقتضى موت المؤلف.» (مقدادى، ١٣٧٨ش: ٤٥١؛ ميرصادقى، ١٣٧٧ش: ١٧٠؛ شميسا، ١٣٧٨ش: ٢٧٣) فإذن يمكن لنا أن ندّعى أولا أنه لايملك المؤلف أىّ تأثير على المتلقّــى، بــل القارئ هو الكاتب للعمل، ثانيا أن القــراءات للعمل الواحد تتعدد بتعدد القُــرّاء بينما يظلّ العمل الأدبــى بنية واحدة. وكما يقول مقدادى إنه ســيصاب النقد، بالفوضى فى أوساطه، والاضطراب فى مكوناته وأساليبه (مقدادى، ١٣٧٨: ٥٢٣)

فليس ببعيد أن ندّعــى أن هاتين النظريتين (النظرية المتركزة على المؤلف والأخرى على القارئ) جعلتنا النقَدةَ يُقسِّمون النصّ الأدبــى إلى قسمين هما:

النصّ المَكتوب (writerly text) (scriptible) وهو النصّ الذى يعتمد على ابتكار القارئ وإثارة خياله المبدع، وعلى هذا الأســاس يتمكّن المتلقّى من أن يفسِّــر ما فــى النــصّ من غمُوض ويعطيَه معنى معيَّنا حســب ما بين أيديه مــن المعايير وقوة الخيال، بغضّ النظر عما قصد به المؤلف، أو بعبارة أخرى يقوم القارئ فــى هذه العملية بإعادة التعبــير (paraphrase) بالتركيــز أولا على المعنى اللغوى الــذى يتدخل فيه فقه اللغة، ثم علــى المعنى الأدبــى للكشــف عن خفايــا العمل الأدبــى، فمن المعلــوم أن التأويل (interpretation) لــه دور عظيــم لحلّ هذا النوع من النصّ، فيلجــأ إليه القارئ فــى الأغلب.

فقارئ هذا النوع من النص من ناحية يُعتبر مستهلكا ومن ناحية أخرى منتجا؛ وهو فــى حاجة إلى تأويل الأثر وكشف رموزه وغامضه بالدراسة العميقة والثقافة العريضة والتفكــير الواضح حتى يصبح النصّ المدروس واضحا جليّــا ذا دلالة يدركها الناس. (انظر: مقدادى، ١٣٧٨ش: ٤٤١ و٥٨٧؛ وشميســا، ١٣٧٨ش: ١٨٥) كما هو لدى قراء ديوان حافظ الشــيرازى (حوالى ٧٢٧-٧٩١هـ) فــى الأدب الفارســى، إذ يفسر كل قارئ ما استتر فيه وما ظهر حسب مواهبه النفسية من الذوق(tast) والذكاء أو المعرفة (intelligence) فيجد فيه ما يســتمتع به، فإن المغرم يــرى فيه صورة حبيبه، والعارف يعتبره تصويرا للمعارف الإلهية، وهكذا غيرهما، فإذن يحل القارء محل الشــاعر ويختلف غرض حافظ فى شعره باختلاف القراء.

النصّ المَقروء (lisible) (readerly text) وهو مصطلح نقدی أبدعه رولان بارث، للدلالة علی نصّ یمنع المؤلفُ فیه القارئَ عن التدخّل فِی النصّ وتفسیر المعنی، باستخدام بعض التقالید الأدبیة (literary convention/literary tradition) من صور بلاغیة وترکیبات أسلوبیة توارثها عن القدماء، فإذن یقتصر مفهوم النص علی ما أراد المؤلف فحسب، من دون أن یزید القارئ علیه شیئا أو ینقص منه شیئا، بل یفرض الکاتب علی کل من الناقد والقارئ السیرَ علی خطوات یرسمها هو، فإن المؤلف یُنسِی، فی إنشاء هذا النوع من النص، التخیّلَ (imagination) للقارئ، حتی لایتمکن من الإبداع فی الرموز، والتصرف فی الصور الذهنیة بالترکیب والتحلیل والزیادة والنقص، (مقدادی، ١٣٧٨ش: ٤٤١و٥٨٧؛ شمیسا، ١٣٧٨ش: ١٨٥) باعتماده فی الأغلب علی أفق التّوقّع أو أفق التّرقّب (horizon of expectations) الذی ابتکره الناقد الألمانی هانس روبرت یاس،[١] إذ إن الکاتب یحاول علی هذا الأساس أن یخلق نصَّه الأدبیّ ملائما للمعاییر والمقاییس التی یُراعَی فیها أذواقُ الجمهور القراء، فلا یمکن أن یدرک القارئ معنی النصّ إلا أن یکون مناسبا لأفق ترقّبه، وفی هذا المجال یقول جونسون: "لیس هناک ما یمتع الکثیر من الناس ولمدة طویلة، إلا التصویر الصادق للطبیعة العامة (centeral nature)"(دیتشز، ١٣٧٣: ١٤٥) والقارئ علی هذا الأساس، وکما یدّعی الناقد الألمانی ولفانج ایزر،[٢] صاحب کتاب فعل القراءة (Act of Reading) نوعان: القارئ الواقعی (actual reader) هو الذی یقرأ النصّ فعلا، والقارئ الضمنیّ (Implied reader) وهو قارئ یخلقه النصّ. (سلدن، ١٣٧٥ش: ١٢٦؛ شمیسا، ١٣٧٨ش: ٢٨٣)

مدی حضور القارئ فی الدراسات النقدیة

إذاما أراد الدارس أن یحدّد مدی إسهام القارئ فی تقییم العمل الأدبیّ فإنه

١. (Hans Robert Jauss) ناقد ألمانی ومن رواد "التأویل الجدید" وتلمیذ الفیلسوف الألمانی جادامر(Hans Georg Gadamer). (شمیسا، ١٣٧٨ش: ٢٨٤)

٢. (Wolfgang Iser) ناقد ألمانی ومن تابعی الفیلسوف الألمانی جادامر(Gadamer). (انظر م.ن: ٢٧٧و٢٨٣)

سيواجه صعوبات متعددة وأسئلة كثيرة تتباين الإجابة عنها، كما رأينا من قبل، من قارئ لآخر ومن فترة إلى أخرى؛ وهذه الأسئلة التِى تعترض طريق الدارس فهِى تعكس مدى الخلافات عند أصحاب الاتجاهات النقدية حول نشأة العمل الأدبىّ وماهيته ومهمته.

فإذا ما اعتمد القارئ على أنه مخاطب منفعل واستخدم استجابته للأثر الأدبى وتأثره وسيلة لتقييم الأثر دون أن يهتم بتحليل الأثر على أساس الأحكام النقدية العامة، كما فعل أصحاب النقد الانطباعىّ (impressionistic criticism) (انظر كارلونى وفيللو، ١٩٨٤م: ٦٧؛ التونجى، ١٩٩٩م: ٢/٨٦٥؛ شميسا، ١٣٧٨ش: ٣٦٥؛ رضايى، ١٣٨٢ش: ١٥٨؛ ميرصادقى، ١٣٧٧ش: ٢٦٧)، فلا شّك، أنّ هناك أخطارا ومزالق عديدة تهدد النقد، منها ظهور المغالطة العاطفيّة (affective fallacy) التى ابتكرها ويمزت (١٩٠٧-١٩٧٥م) وبيردزلى،[١] إذ إنّ المتلقّى لايلجَأ فى هذا الطريق إلا على قوة أو ملكة نفسيّة مزيج من العاطفة والعقل والحسّ، وهى الذوق (taste)، فكل أدواته تتمحور حول الحساسية المرهفة تجاه الانطباعات التى يثيرها الأثرُ الأدبىّ فى داخله ليعبر عن تلك الانطباعات، فإذن لايعّبر القارئ إلا عن حالته النفسيّة الراهنة تجاه الأثر الأدبى، التى لا تهمّ أى شخص آخر إلا إياه، بينما مهمة النقد هى تحليل فكر الأديب لبيان قيمة العمل الأدبى لا فكرة القارئ، وربما يؤدّى تعبير القارئ عن نفسه إلى خلق عمل أدبىّ آخر مختلف عن عمل الكاتب الأصلى ويحلّ محلّه، وحينئذ لايترك فى هذه العمليّة حقّا للكاتب.

إذن لا يصحّ أن نغفل أن الأديب يفُوق الناسَ علما بطبيعة الإنسان فيدرك من جمال الحياة وجوهرها وفلسفتها بعبقريته ما لايدركه غيره ثم يصور ما فِى نفسه من فكرة وعاطفة فى صورة ملائمة ليبلغها القارئ، فإن العمل الأدبىّ، إذن، ذو معان عظيمة معقدة من ناحية وذو أثر فورىّ وبسيط من ناحية أخرى فمن العسير للقارئ أن يدرك تلك المعانى العظيمة المعقدة بهذه السهولة وبتفسير حالاته النفسية. كما أن هناك عوامل كثيرة تتساهم فى الإبداع الجمالىّ كشخصية الكاتب، وتاريخ حياته، واللغة

١. (W.k. Wimsatt) و(Monroe Beardsley) من رواد النقد الجديد. (م.ن: ١٩٩)

ونظامها ودلالاتها ووحداتها المميّزة و... فلا يمكن الاقتصار على جزء من تلك العوامل وهو الشخصية اللاشعورية للكاتب وترك العوامل الأخرى.

وإذا ما جعلنا الأدب مرآة للمجتمع ونشأته انعكاسا للواقع الاجتماعِي واعتبرنا عملية الإبداع فعالية اجتماعية، أو تعبيرا عن الدوافع المكبوتة فـي اللاشعور، فالقرّاء على هذا الأساس جمهور غير متجانس ثقافة وعلما، فالأديب يخاطبه بأسلوب يتّسم بالبساطة والوضوح مرة، ومرة أخرى بأسلوب آخر حسب نوعية القراء واستجاباتهم للأعمال الأدبية، إذ إن جمهور القراء ليس مجرد متلقّ للأعمال وإنما له حضور غيرمباشر ومساهمة فِي الإبداع الأدبِي، غير أن القضايا الاجتماعية والنفسية، وإن كانت مصدر إلهام للأديب، وباستطاعتها، كما يقول ديتشز: "أن تساعد القارئ على أن يفسر طبيعة بعض الأخطاء التِي كانت مميزة للآثار الأدبية فِي عصرما"(ديتشز، ١٣٧٣ش: ٥٥٢) ولكنها لايمكن أن تحدد العمل الأدبِي وتعطيه قيمته الفنية، أو تُعين القارئ على تقييم العمل، وإنما الأدب نفسه بكل ما ينطوى عليه من تقاليد وقيود واتجاهات فنية هو باستطاعته أيضا أن يصبح معيارا للنقد جديرا بالتقييم كما يدّعِي روّاد "علم التأويل" (hermeneutic) ويهتمون بفهم النص عن طريق تأويل النص تأويلا نحويا (grammatical hermeneutic) أو تأويلا فنيا (technical hermeneutic) للوصول إلى غرض المؤلف.

فيبدو، إذن، أن القارئ فِي حاجة ماسة إلى غرض المؤلف أو بعبارة أصح إلى مهمة الأدب، كما قال الشاعر الانكليزى ألكسندر بوب[١] (١٦٨٨-١٧٤٤م) فِي رسالته المسماة بـ"مقال فِي النقد" (Essay on Criticism) فِي تعبيره عن إحدى بديهيات فِي النقد: «إن على الناقد أن يهتم فِي كل أثر أدبِي، عند الحكم عليه، بغاية الأديب وغرض المؤلف، إذ لا يمكن لأحد أن يحيط بأكثر مما أراد المؤلف.» (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٣٣٧)

هناك آراء متباينة فِي تحديد مهمة الأدب: أهِي تطهير عواطف القارئ؟ أو إثارة انفعالات القارئ وعواطفه؟ أو تسلية القارئ والإحساس بالمتعة؟ أو توعية الناس وإيقاظهم؟ أو

١. (Alexander Pope) ناقد وشاعر وهجّاء إنكليزى يعتبر أبرز الشعراء فِي تاريخ الأدب الإنكليزى، ظهر فِي القرن الثامن عشر (تراويك، ١٣٧٦ش: ١٠٢١/٢)

تنشيط روح الإنسان؟ أو إظهار براعة الأديب الفنية أو مهارته اللغوية؟ ويمكن الإجابة عن هذه الأسئلة هي:أن هذه المهمة تتغير من عصر إلى عصر وتتحول تبعا للتحولات الاجتماعية ولايمكن تحديدها وتعيين حدودها، وكما بيننا من قبل، أن المدارس النقدية المختلفة أيضا تسلك، في هذا المجال، مسالک متباينة. (انظر: قطب، ٢٠٠٣م: ١٢-١٥)

فإنه من الممكن، أحيانا، أن يقول الناقد ما لايقوله العمل الأدبي المطروح للدراسة، لفقدان انسجام الفكرى والشعورى بين جمهور القراء، أو السامعين؛ فللابتعاد عن الفشل في عملية النقد من الضرورى أن يركّز القارئ الناقد همّه على بنية النصّ وربط العلم بالفن حتى يبتعد عن مجرد التفسير لانطباعات الأديب وانفعالات القارئ وعواطفه. والجدير بالإشارة هنا إلى مصطلح "المغالطة الغرضيّة" (intentional fallacy)، الذى ابتكره الناقدان الأمريكيان المعاصران و.ک. ويمزت ومونرو بيردزلي في مقالة بهذا العنوان سنة (١٩٤٦م) في كتابهما "الأيقونة اللفظية" (The Verbal Icon) مواجهة لفكرة بوب التى تمحورت حول غرض المؤلف، فعلى هذا الأساس لايُعدّ العمل الأدبِي ملكا للناقد ولا لمؤلفه بل يأخذ كيانه المستقل ويتحول إلى ملک للجمهور، فالحكم على العمل استنادا على نجاح المؤلف أو فشله في التعبير عن غرضه هو المغالطة الغرضية. (وهبه، ١٩٨٤م: ٣٧٥؛ داد، ١٣٧٥ش: ١٧٦؛ رضايى، ١٣٨٢ش:١٦٢؛ مقدادى، ١٣٧٨ش: ٢١٠؛ ميرصادقِى، ١٣٧٧ش: ١٧٠)

فإذن يجوز لنا أن نعترف أولا أن من الخطأ اعتبار كل قارئ الأدب أو دارسه ناقدا أديبا، كما ذهب بعض نقاد نظريات القراءة إلى أن النصّ المقروء نفسه غير قابل للاستجابة، بل هو عالم من التناقض واللاانسجام، وليس بالضرورة أن نصل منه إلى شيء ما. لذلک أطلق هؤلاء العنان للقارئ لممارسة فعل القراءة على أى وجه كان، وأعطوه الحق فِي تأويل النص بلا حدود، يقول نورمن هالند في قراءة خمسة قراء (Readers, Reading 5) (١٩٧٥م) (سلدن، ١٣٧٥ش، ٢٠٨). فإننا مضطرون أن نعترف بما شعر به الناقد الإنكليزى المعروف ماثيو آرنولد[1] (١٨٢٢-١٨٨٨م): «"أن

---

١. (Matthew Arnold) شاعر وناقد إنكليزى صاحب مجموعة رسالات في النقد (Essays in Criticism) (م.ن: ١٠٥٩)

الطبقة الوسطى المتماسكة فى العصر الفكتورى[١] التى كانت تُعجب بالتقدم المادى غير صالحة لأن ترعى التراث الأدبى كما أنه غير صالحة لتذوق الأدب.» (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٥٧٠) والثانى أن القارئ، لفهم النصّ، فى حاجة إلى التخصص والتسلح بوعى وفكر قادر على تفسير الصور الجميلة وكشف أسبابها، كما يقول شلاير ماخر: «إن معرفة المؤلف تساعد القارئ فى فهم النصّ.» (شميسا، ١٣٧٨ش: ٢٧٤)

والمنهج الصحيح كما يقول محمد مندور[٢] «هو أن يجمع القارئ بين التأثّر والتحليل من جهة والوسائل الدقيقة للبحث والمراجع من جهة أخرى، وذلك وفقا لما يقتضيه الموضوع.» (مندور، ١٩٩٦م: ٤٠٩)

إلا أنه مهما يكن من أمر فللقارئ مكانته الخاصة فِى تفسير الأدب وو توجيه الأعمال الأدبية، ناقدا كان أم غير ناقد، كما بينّا، فهذا القارئ إذا قام بتحليل الأثر وفهمه على طريقة الكاتب نفسه ونهج منهجا ذا قواعد وأصول نقدية صحيحة، تحول إلى مرآة صافية تعكس الأديب فى أجلى صورة.

فإذا نظرنا إلى الأدب من زاوية أخرى مختلفة عن زاوية النقد واعتبرنا الكتب الأدبية سلعا تجارية والكاتب منتجا والقارئ مستهلكا، ، فللقارئ هنا أيضا أثر لايخفى على أحد، فى رواج الأعمال الأدبية، بكونه مشاركا فى إنتاجها(انظر اسكاربيت، ١٩٩٩م، ٣٠-٣٧) ومؤثرا فى محتواها وموضوعها وأسلوبها وطرق أدائها؛ (مقدادى، ١٣٧٨ش: ٢١٣) ولكن السؤال الذى يواجهنا هنا هو هل المعيار فى نجاح الكاتب يكمن فى نسبة مبيع الكتاب أو عدد قرّاءه؟ أو هل الطبعات المتعددة لكتاب ما تدل على قيمة الكتاب العلمية؟ أو هل الإقبال الشديد على أثر ما دليل على جودته من الناحية الفنية؟ والجواب أن مدى إقبال القراء أو عدده راجع إلى أمور كثيرة كملائمة الكتاب الذوقَ السائد فى مجتمع ما ومستوى ثقافة القراء وميولهم أو تعبيره عن

١. (Victorian) نسبة إلى عصر الملكة فيكتوريا (Victoria) (١٨١٩-١٩٠١) ووصف لكل إنتاج فكرى وفنّى ظهر فى هذا العصر بإنكلترا، ومن خصائصها الرضا عن الحكم السائد، وفقدان روح الفكاهة، والتظاهر بالأخلاق. (م.ن، ٢/١٠٥٣؛ دورانت، ١٣٧٨ش: ٢١٧/٩)

٢. محمد مندور، (١٩٠٧-١٩٦٥م) هو كاتب مصرى وناقد، أكمل دراساته العليا بفرنسا ودرّس فى الجامعات المصرية، وله: الأدب ومذاهبه، والنقد المنهجى عند العرب، وفى الأدب والنقد، والأدب وفنونه فى النقد. (اليسوعى، ١٩٩٦م: ١٢٥٦)

مشـــاكل القراء، فلا يمكن لنا أن نعتبره مقياســـا يقاس به جمال الأثر أو رداءته، (انظر: اسكارپيت، ١٩٩٩م: ٥٨-٥٩و١٢٢ وما بعدها) كما أن هناک لتدخل دور النشر أثرَها فِـــى انتشـــار العمل، فإذن لا يمكن لنـــا أن نعدّ زيادة عدد القـــراء أو قلة عددهم معيارا للحكم على جودة العمل الأدبـــى أو ردائته ولكنه عامل لا يخفى أثره على أحد.

النتيجة

إن دو ر القارئ فى توجيه الأدباء والآثار الأدبية أمر لايُنكَر على أحد سواء أ ينسى ما قد يكون فى نفسه من قيم وأفكار وأهواء وغيرها من المؤثرات التى تحيط به أم لا.

هناک نقاد اقتصروا همّهم على القارئ وأرادوا أن يُخضِعوا النشاطات النقدية له، واعتبروا النقد قضية ذاتية خالصة تعتمد على ما تبعثه الأعمال الأدبية فى نفوس القراء من انفعالات، وبما أن هذه النفوس مختلفة باختلاف أذواق الأفراد فتتعدد الأحكام بتعدد أصحابها.

غير أنه لايمكن أن نعتبر المتلقـى المقياس الوحيد فـى دراســة الآثار الفنية وننسى المعايير الأخرى، كغاية الأدب وغرض الأديب، إلا أن يضع نفسه فى الظروف والأحوال التى أحاطت بالأديب فى زمن خلق الأثر حتى يتمكن من فهم روح العمل الأدبى وغايته.

إن العمل الأدبى هو التعبير عن عواطف الأديب ومشـــاعره وأفكاره، أ كان موافقا لميول القراء أم مخالفا لها.

المصادر والمراجع

ابن عتيق، عبدالعزيز. ١٩٨٦م. تاريخ النقد الأدبى عند العرب. بيروت: دارالنهضة العربية.

أرسطو. لاتا. فن الشعر. ترجمة وتعليق إبراهيم حماده. مصر: الأنجلو المصرية.

اســكارپيت، روبير. ١٩٩٩م. سوســيولوجيا الأدب. تعريب آمال أنطوان عرمولى. بيروت: عويدات للنشر والطباعة.

أليوت، تى إس. ١٩٩١م. فى الشعر والشعراء. ترجمة محمد جديد. دمشق: دار كنعان.

إمبرت، إنريک أندرسون. ١٩٩١م. مناهج النقد. ترجمة الطاهر أحمد مكى. القاهرة: مكتبة الآداب.

أمين، أحمد. ١٩٦٣م. النقدالأدبى. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

بارت، رولان. ١٩٩٣م. مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص. ترجمة منذر عياشى. لامک: مركز الإنماء الحضارى.

بكار، يوسف حسين. ١٤٠٣ق. بناء القصيدة فى النقد العربى القديم. بيروت: دار الأندلس.

تراويک، باکنر.ب. ١٣٧٦ش. تاريخ ادبيات جهان. ترجمة عربعلی رضايی. طهران: فرزاد.
التونجي، محمد. ١٩٩٩م. المعجم المفصل فِي الأدب. بيروت: دار الكتب العلمية.
جاريتي، ميشـيل. ٢٠٠٤م. النقد الأدبِي الفرنسى فِي القرن العشرين. ترجمة محمد أحمد طجو. لامک: النشر العلمِي والمطابع.
داد، سيما. ١٣٧٥ش. فرهنگ اصطلاحات ادبی. طهران: انتشارات مرواريد.
دورانت، ويليام جيمز. ١٣٧٨ش. تاريخ تمدن. طهران: منشورات علمی فرهنگی.
ديتشـز، ديويد. ١٣٧٣. شـيوه های نقدأدبی. ترجمة محمد تقی صادقيان وغلامحسـين يوسفی. طهران: منشورات علمی.
رضايی، عربعلی.١٣٨٢ش. واژگان توصيفی ادبيات. طهران: فرهنگ معاصر.
الرويلی، ميجان وسعد البازعی. ٢٠٠٢م. دليل الناقد الأدبی. المغرب: الدار البيضاء.
ساغروانيان، سيدجليل. ١٣٦٩ش. فرهنگ اصطلاحات زبان شناسی. طهران: منشورات فراز.
سلدن، رامان. ١٣٧٥ش. نظريه‌ی أدبی ونقد عملی. ترجمة جلال سخنور. طهران: مؤسسة فرزانگان پيشرو.
سيدحسينی.، رضا. ١٣٨١ش. مکتبهای أدبی. طهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
شميسا، سيروس. ١٣٧٨ش. نقد ادبی. طهران: انتشارات فردوسی.
عبدالواحد، محمود عباس. ١٩٩٦م. قراءة النص وجماليات التلقی بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدی. القاهرة: دارالفكر العربی.
عصفور، جابر. ١٩٩٥م. مفهوم الشعر دراسة فی التراث النقدی. طهران: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
كابانس، جان‌لوی. ١٩٨٢م. النقد الأدبِي والعلوم الإنسانية. ترجمة فهد عكاو. بيروت: دار الفكر.
كارلونی وفيللو. ١٩٨٤م. النقد الأدبی. بيروت-باريس: دار منشورات عويدات.
گرين، ويلفرد و... . ١٣٨٠ش. مبانی نقد أدبی. ترجمه فرزانه طاهريان. طهران: منشورات نيلوفر.
فائـق، مصطفـی وعبدالرضا علـی. ١٩٨٩م. فی النقد الأدبی الحديث منطلقـات وتطبيقات. الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر.
قطب، سيد. ٢٠٠٣م. النقد الأدبی أصوله ومناهجه. القاهرة: دارالشروق.
معين، محمد.١٣٦٢ش. فرهنگ فارسی. طهران: منشورات أميركبير.
مقدادی، بهرام. ١٣٧٨ش. فرهنگ اصطلاحات نقد أدبی. طهران: منشورات فكر روز.
مندور، محمد. ١٩٩٦م. النقد المنهجِي عند العرب. مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر.
ميرصادقی، جمال. ١٣٧٧ش. واژه نامه هنر داستان نويسی. طهران: كتاب مهناز.
نعيمة، ميخائيل. ١٩٩١م. الغربال. بيروت: نوفل.
وهبة، مجدی. ١٩٨٤م. معجم المصطلحات العربية فِي اللغة والأدب. بيروت: مكتبة لبنان.
ويليک، رينيه. ١٣٧٤ش. تاريخ نقد جديد. ترجمة سعيد أربابی شيرانی. طهران: منشورات نيلوفر.
اليسوعی، روبرت. ب. كامبل. ١٩٩٦م. أعلام الأدب العربی المعاصر. بيروت: المعهد الألمانی للأبحاث الشرقية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م
صص ٦٩ ـ ٥٣

استدعاء التراث في مسرحيّة "عنتر بن شدّاد" لأبي خليل القباني

فاطمة پرچكاني*

الملخّص

إنّ استدعاء التراث يُعتبر من أبرز المظاهر التي يمكن إيجادها في النصوص الأدبيّة والفنّية والمسرحيّة الحديثة، وقد عُرفت شخصيّة البطل في كلّ الحضارات القديمة ودخلت إلى الآداب والفنون وعلى الأخصّ الأساطير والملاحم والسير الشعبيّة والأدب الشفهيّ، والنصوص المسرحيّة. وعنترة من أشهر أبطال العرب الذي يمكن اعتباره بطلاً ملحميًّا، إذ يصارع القوى فتغلبه.

كتب أبو خليل القبّاني، الرائد المسرحيّ في سوريا وأحد روّاد المسرح في العالم العربي والمشرق بشكل عامّ، مسرحيّات عديدة، واقتبس حكايات بعض من مسرحيّاته من القصص الشعبيّة، منها مسرحية "عنتر بن شدّاد". وبالرغم من أنّ هناك نصوصاً مسرحيّة أخرى كُتبت في اللغة العربيّة عن عنترة بن شدّاد، إلاّ أنّ أهمّيّة مسرحية القبّاني، قبل كلّ شيء تكمن في أنّها الأولى في العالم العربيّ بنيت على هذه الشخصية التراثية.

يتمحور البحث حول كيفيّة استدعاء التراث في مسرحية القباني، من خلال دراسة شخصيّة البطل بين السيرة الأصيلة كنصّ أدبيّ والمسرحيّة الحديثة كفنّ للعرض، وذلك من خلال المنهج الوصفي التحليلي.

ويتبيّن لنا أنّ القبّاني، -وإن كان لا يعتمد على قصّة عنترة كحدث تاريخيّ- إلاّ أنّه يستدعي حكاية هذا البطل ليعالج أوضاع الفترة التي عاش فيها، وظروفها الاجتماعيّة، إذ كان مجتمعه بحاجة للتذكير بشخصيّة بطل شجاع ذي أخلاق حميدة يتمتّع بفتوّة يجسدها عنترة.

الكلمات الدليلية: التراث، البطل، السيرة، عنترة بن شدّاد، القبّاني، المسرحيّة.

*. أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران
fparchegani@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. جميل جعفري
تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٤/١٢ش
تاريخ القبول: ١٣٩٤/٩/١٩ش

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م
صص ٦٩ ـ ٥٣

استدعاء التراث في مسرحيّة "عنتر بن شدّاد" لأبي خليل القباني

فاطمة پرچكانى*

الملخّص

إنّ استدعاء التراث يُعتبر من أبرز المظاهر التي يمكن إيجادها في النصوص الأدبيّة والفنّية والمسرحيّة الحديثة، وقد عُرفت شخصيّة البطل في كلّ الحضارات القديمة ودخلت إلى الآداب والفنون وعلى الأخصّ الأساطير والملاحم والسير الشعبيّة والأدب الشفهيّ، والنصوص المسرحيّة. وعنترة من أشهر أبطال العرب الذي يمكن اعتباره بطلاً ملحميًّا، إذ يصارع القوى فتغلبه.

كتب أبو خليل القبّاني، الرائد المسرحيّ في سوريا وأحد روّاد المسرح في العالم العربي والمشرق بشكل عامّ، مسرحيّات عديدة، واقتبس حكايات بعض من مسرحيّاته من القصص الشعبيّة، منها مسرحية "عنتر بن شدّاد". وبالرغم من أنّ هناك نصوصاً مسرحيّة أخرى كُتبت في اللغة العربيّة عن عنترة بن شدّاد، إلاّ أنّ أهمّيّة مسرحية القبّاني، قبل كلّ شيء تكمن في أنّها الأولى في العالم العربيّ بنيت على هذه الشخصية التراثية.

يتمحور البحث حول كيفيّة استدعاء التراث في مسرحية القباني، من خلال دراسة شخصيّة البطل بين السيرة الأصيلة كنصّ أدبيّ والمسرحيّة الحديثة كفنّ للعرض، وذلك من خلال المنهج الوصفي التحليلي.

ويتبيّن لنا أنّ القبّاني، -وإن كان لا يعتمد على قصّة عنترة كحدث تاريخيّ- إلاّ أنّه يستدعي حكاية هذا البطل ليعالج أوضاع الفترة التي عاش فيها، وظروفها الاجتماعيّة، إذ كان مجتمعه بحاجة للتذكير بشخصيّة بطل شجاع ذي أخلاق حميدة يتمتّع بفتوّة يجسدها عنترة.

الكلمات الدليلية: التراث، البطل، السيرة، عنترة بن شدّاد، القبّاني، المسرحيّة.

*. أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران
fparchegani@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. جميل جعفرى
تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٤/١٢ش
تاريخ القبول: ١٣٩٤/٩/١٩ش

المقدّمة

إنّ التراث Patrimoine، هو مجموعة الإبداع الفكرى والإنتاج الحضارى والتاريخى، فى الثقافـة، وهو مجموعـة النفائس والحقوق التى تلحق الإنسـان. (Dictionnaire Encyclopédique, 1979:4987) و"المـوروث" Héritage يشـمل التراث الروحى، والتراث هو المـوروث الثقافى والفكرى والدينى والأدبى والفنى والمضمون الذى تحمله هـذه الكلمة داخل الخطاب العربى المعاصـر. (جابرى، ١٩٩١: ٢٣) ومن هذا المنطلق، تُعتبر السير الشعبية لدى الشعوب المختلفة من ضمن تراثها.

والبطـل Le Heros هو الكائن الخارق الذى يختلف بتفوّقه عن عامّة البشـر، وقد عُرفت شـخصيّة البطل فى كلّ الحضارات القديمة ودخلـت إلى الآداب والفنون وعلى الأخصّ الأسـاطير والملاحم والسير الشـعبيّة والأدب الشفهىّ، والنصوص المسرحيّة. (إليـاس، ٢٠٠٦م: ١٠٢) وعنـترة أحد هؤلاء الأبطال الذين عرفهـم العرب، وربّما هو أشهر بطل عربىّ يمكن اعتباره بطلاً ملحميًّا، إذ يصارع القوى فتغلبه.

يُعتبر أبو خليل القبّانى[١] أحد روّاد المسـرح فى البلدان العربيّة والمشرق بشكل عامّ، وهو أيضًا رائد المسـرح فى سـوريا والذى بدأ بكتابة المسرحيّات وعرضها فى دمشق، حوالى سنة ١٨٦٥ للميلاد. (نجم، ١٩٦٣: ٦١) كتب القبّانى مسرحيّات عديدة، واقتبس حكايات بعض من مسـرحيّاته من القصص الشـعبيّة، منها مسرحية "عنتر بن شدّاد". ونشـير إلى أنّ عنتر هو "عنترة"، وقد اعتمد بعض الكتّاب كتابة الاسـم من دون التاء المربوطة.

قصّة عنترة بن شـدّاد وسـيرته معروفتان فى العالم العربىّ، وكُتبت عنه قصص وسير

١. بدأ المسرح السورى مع أحمد أبى خليل القبّانى الذى قام بأوّل محاولة مسرحيّة له سنة ١٨٦٥م فى دمشق التى كانت من ضمن ولايات عثمانيّة فى القرن التاسع عشر. إنّ قراءة ما كُتب عن علاقة القبّانى بالمسـرح تُبيّن أنّ صلته بالمسـرح، والذى تحوّل إلى حبّه لممارسـة هذا الفنّ، لها جذور فى التمثيليّات الشـعبيّة التى كانت تُعرَض فى دمشـق. ويحتمل أيضًا أنّه كان على اطّلاع على المسرح التركى بسبب أصلـه التركـىّ. كما أنّ القبّانى لجأ إلى التاريخ العربىّ فى بعض مسـرحيّاته واسـتوحى منه. واعتُبر القبّانى مبتدع المسـرحيّة الغنائيّة القصيرة (Operette) فى المسـرح العربىّ. اتُّهم القبانى بإفساد الجيل والمجتمع وتعرّض لمعارضة مسـرحه، فغادر دمشق إلى مصر وأسّـس فرقته هناك. راجع: (أبوشنب، ١٩٧٨م: ١٤؛ المالح، ١٩٨٤م: ١٢-١٣؛ الكيلانى، ١٩٤٨م)

ومســـرحيّات كثيرة، وأصبحت شخصيّته موضع اهتمام عدد من الكتّاب المسرحيّين بعد القبّانى، منهم "أحمد شــوقى" الذى كتب مســـرحيّة باللغة العربيّة، و"شكرى غانم" الذى ألّف مســـرحيّة عن عنترة باللغة الفرنســـيّة، قُدّمت فى أوبرا فى فرنســـا، ومن ثمّ ترجمها "إلياس أبو شـــبكة" إلى العربيّة. وكلٌّ منهما تناول شـــخصيّة عنترة بشـــكل مختلف عن الآخر إلى حدّ ما.

لكنّ أهمّيّة مسرحية "عنتر بن شداد" التى ألّفها القبّانى قبل كلّ شىء تكمن فى ريادتها فى العالم العربىّ، خاصة وأنّ تخصيص مسرحيّة عن شخصية عنترة يتمّ فى بدايات اهتمام العرب بالمسرح على الطراز الأوروبىّ. وبالرغم من هذه الأهمية، لم تحظى هذه المسرحية باهتمام النقّاد من ناحية تحليلها أو دراسة دور المصدر التراثى فيها كما يجب.

يتناول هذا البحث كيفيّة اســـتدعاء التراث فى مســـرحية "عنتر بن شـــداد" للقبانى ودراســـة شـــخصيّة البطل بين الســـيرة الأصيلة كنصّ أدبىّ، والمســـرحيّة الحديثة كفنّ للعرض، لنرى كيف أخذ القبانى المادّة الخام لمســـرحيّته من التراث العربى وكيف وظّف هذا الاقتباس فى خدمة مســـرحه وما هى وجوه التشابه والاختلاف بين شخصية البطل فى السيرة الشعبية وفى مسرحية القبانى. وذلک من خلال المنهج الوصفى التحليلى.

هذا الاستدعاء يقع فى إطار "التداخل النصى" الذى يحدّده جيرار جينيت Gérard Genette بأنّه علاقة تواجد بين نصّين أو أكثر بمعنى أن يظهر وجود فعلى لنصّ ما فى نصّ آخر. ويرى أنّ النصّ الحالى الذى يســـمى النصّ (ب) أو النصّ الكبير (hypertexte) يلتقى بنصّ ســـابق يتعلّق به وفق أشـــكال مختلفة ويسّـــميه النصّ (أ) أو النصّ الصغير (hypotexte) بحيـــث أنّ النصّ الحالى أى النصّ (ب) لا يتّخذ كلّ أبعاده إلاّ من خلال النصّ السابق أى النصّ (أ). (Gérard Genette, 1982: 13-16)

أمّا بالنسبة إلى عنترة بن شدّاد الشاعر الجاهلى، فنعرفه من خلال مصدرَين مهمَّين، هما التاريخ والسير الشعبيّة التى جعلت شخصيّة عنترة مختلفة إلى حدّ ما عن الشخصيّة التاريخيّة، وجعلت من عنترة بطلاً كبيرًا ونســـبت إليه صفات البطل وميزاته كالشجاعة والفروسيّة والأخلاق السامية. كذلک نُسب إليه حبّه ابنة عمّه "عبلة" الذى أصبح مصدر الكثير من أعماله وتصرفاته البطوليّة.

لقـد تعدّدت في السـنوات الأخيرة الدراسـات التي تظهر دور الـتراث في الأدب وخاصّة في الرواية والشـعر، نذكر منها على سـبيل المثال دراسات سعيد يقطين، حيث يربط الإبداع السـردي الجديـد بماضيه أي بالتراث العربي القـديم الذي يتفاعل معه، وانطلـق خاصة من حضـور الجنس الأدبي التراثي في الروايـة العربيّة الحديثة ومدى تأثيره في عمليّة تأطير بنيتها الروائيّة. (محقق، ٢٠٠٦م)

أما في المسرح، فلاستدعاء التراث مساحة كبيرة، إذ خُصّصت دراسات لهذا المجال، منها:كتاب "ألف عام وعام على المسـرح العربي" لتمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، الذي تتطـرّق الكاتبة فيه إلى توظيف التراث في المسـرح العربي. والكاتبة حورية محمد حمو تتحـدّث عن المسـرح والتراث في الأعمال المسـرحية الفنية التي سـعت إلى تأصيل المسـرح العربي. كما أنّ سـامح مهران في كتاب "الحداثة والتراث في المسـرح العربي" يخصّص بحثًا للتراث في المسـرح خصوصًا فيما يخصّ بالحديث عن تيّار البطولية الذي يعتمـد على البطل في التراث. والدكتور كمال الدين حسـن في كتابه "التراث الشـعبي في المسـرح المصري الحديث" يتناول الدراسة النظرية لمفهوم التراث الشعبي والدراسة التطبيقيـة لتوظيف التراث في المسـرح المصري. وفي كتاب حديث صدر سـنة ٢٠١٣، تطرّق إياد كاظم الإسلامي إلى التراث الأسطوري في المسرح العربي، في كتابه "التناصّ الأسـطوري في المسرح" كما عالج المناهج الأسطوريّة للأدب والبحث في المنجز النصي المسرحي. كما أنّه طبّق بحثه على نصوص مسرحيّة تناولت الأسطورة البابليّة القديمة.

أوّلاً: سيرة عنترة

لقد أصبحت شـخصيّة عنترة رمزًا للبطولة والفروسـيّة تناقلـت أخبارها الأجيال ودخلت في موروث الأمّة الشـعبيّ حتّى كتبت عنها السيرة الشعبيّة. وتقوم سيرته على أنّه أشـهر أبطال الجاهليّة وأحد شعرائها. وتشـرح السيرة كيف استطاع عنترة في زمن يقدّس العرب الجاهليّون عنصرَ الدم، أن يفتح طريقه إلى المجد، وكيف اتّكل على سيفه وبطولته، وكذلك فصاحته وشـاعريّته. لذلك جاءت السـيرة رواية حماسـيّة من جهة وغراميّة من جهة أخرى.

وإنّ الموضوعات الأساسـيّة التى نراها فى سـيرة عنترة هى الإشارات إلى زنجيّته وحبّه وتمجيد بطولته والافتخار بالحسـب والنسب. ولقد صوّرت السيرة الشعبيّة عنترة بن شـدّاد كشـخصيّة محبوبة، لأنّ ما فيها من صفات يجعل صاحبها قريبًا من القلوب. (قاسم، ٢٠٠٨م: ٢٠-٢٥؛ سليمان، ١٩٦٠م: ١٠٢-١٠٣، ١٠)

ونلاحظ أنّ حبّ عنترة لعبلة من أهمّ العناصر الموجودة فى السيرة، إذ تدور مساعى عنترة ومعاناته ومشقّاته حول الوصول إلى حبيبته والزواج منها وهو الهدف الأساسىّ بالنسـبة إليه. تُشـير السيرة إلى أنّ حبّه لها أعمى وعميق ومخلص، وهو فى الوقت نفسه عاشق حزين يتأثّر بصوت الحمائم ونسمات الريح الناعمة.

كذلك ورد فى السيرة أنّ عنترة أُخبر بأنّ عبلة تزوّجت مجبرة من شخص آخر يدعى "بسطام بن قيس بن مسعود"، فأحسّ عنترة «أنّ روحه قد انسكّت من جسده من شدّة الغرام.» (قاسم، ٢٠٠٨م: ٢٠-٢٥)

لكنّ البعض يعتقدون بأنّ عنترة تزوّج عبلة بعد أن زالت عنه هجنة النسب، وأصبح ابن عمّ عبلة بآصرة القرابة الوثقى، ودليل هؤلاء أنّ شِيَم عنترة وبداوته لا تقبل التغزّل بمن تزوّجت غيره. ولو كانت متزوّجة من غيره، لما تغزّل بها. (قاسم، ٢٠٠٨م: ٢٠-٢٥)

إضافة إلى ذلك، إنّ شـاعريّة عنترة من الميزات المهمّة التى تتمّ بطولته وفروسيّته. نرى عنترة فى السـيرة شـاعرًا من الطراز الأوّل وهو صاحب إحدى المعلّقات بالرغم من الصعوبات التى اعترضته. (راجع: موجز دائرة المعارف الإسلاميّة، ١٩٦٨م، ج ٢٤: ٧٥١٦- ٧٥١٧؛ The Encyclopedia of Islam, 1913: volume 1: p 362; The Encyclopedia of Islam, 1960: volume 1: new edition, p 518- 519.)

أمّا عن منزلة سـيرة عنترة الأدبيّة، فيَعتبرها الأدباء معرضًا زاخرًا للصور الصادقة والشـعور المخلص فى حياة العربىّ الجاهلى فى ذلك الزمن، علما أنه لا يمكن اعتبارها مصدراً تاريخيّاً لذلك العصر. ولكنها تبقى فى مقدّمة الحكايات العربيّة البطوليّة، وأطولها. (سليمان، ١٩٦٠م: ١٣١-١٣٢)

ويعتقد الكاتب "فاروق خورشـيد" أنّ شـخصيّة البطل فى سـيرة عنـترة قد مرّت بخمـس مراحل، هى: مرحلة التكوين، ومرحلة الفروسـيّة أو المرحلة الذاتيّة، ومرحلة

الأسطوريّة، ومرحلة الملحميّة، ومرحلة الامتداد.

وتمثّـل كلّ مرحلة من هذه المراحل نقلة هامّة في شخصيّة البطـل، وفي بناء قصّته. فمرحلة التكوين تتكوّن من مجموعة الأخبار التي تشكّل الامتداد الأسطوري التاريخيّ لقابليّة البطل وللبطل نفسه حتّى مولده، تليها مرحلة ولادة البطل نفسه. وفي المراحل الأخرى، الفروسيّة مثلاً، يحقّق البطل كيانه كبطل فارس وإنسان مغامر، ويرتفع إلى أعلى مراتب الفروسيّة ليصبح البطل المغامر، ويثبت تقاليد الفروسيّة العربيّة، ثمّ يصبح في مرحلة تالية رمزًا للإنسان العربيّ في مواقفه السياسيّة والعسكريّة من أعدائه، ثمّ يتحوّل إلى بطل قوميّ. (خورشيد، ١٩٩١م: ١٢١، ١٢٢، ١٢٥)

أمّا المرحلة الملحميّة فتبدأ بشيء جديد في حياة عنترة وتظهر الصورة الملحميّة لأعمال عنترة في هذه المرحلة. ومرحلة الامتداد هي مرحلة ينتهي فيها البطل وتنتهي إلى جواره الخيوط التي كانت تربط مجتمعه الخاصّ بمجتمعه العامّ. (خورشيد، ١٩٨٠م: ١٦٣، ١٧٩)

ثانيًا: الاستعراض والاستلهام الكلّي لأسطورة عنترة في مسرحيّة القبّاني

لقد قدّمت السير المادة الخام للرواية والدراما في العالم العربي، كما كانت الحكايات والأقاصيص تقدّم المادّة الضرورية للكوميديا. (بوتينسيفا، ١٩٨١م: ٧٤)

نعني بالاستعراض والاستلهام الكلّي للأسطورة أن يستدعي الكاتب الشخصيّة الأسطوريّة ويخصّص لها نصًّا بكامله ليخلق معادلاً تصويريًا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته إلى الأسطورة. (عشري زايد، ١٩٧٨م: ٢٨٠) هذا ما فعله القبّاني إذ يخصّص مسرحيّة كاملة لعنترة وتصرّفاته البطولية الأسطوريّة. إلاّ أنّ القبّاني لم يتناول موضوع عنترة بن شدّاد في مسرحيّته كما تناوله الآخرون، أو كما ورد في سيرة عنترة، إذ نرى هناك فروقا بين عنترة الذي نعرفه من خلال السيرة، وعنترة في مسرحيّة القبّاني.

ويمكن اعتبار حياة عنترة عند القبّاني امتدادًا لحياة عنترة التاريخيّة، إذ نراه في مسرحيّة القبّاني تزوّج من عبلة، في حين أنّه كان يحاول الزواج بعبلة كما رُوي في سيرته.

فنلاحظ وجود بعض وجوه التشابه والتباين بين شخصيّتَى عنترة عند مقارنتهما بين السيرة والمسرحيّة.

١- وجوه التشابه

ألف- الخصائص الظاهريّة

يمكن التحدّث عن وجوه التشابه عند عنترة بن شدّاد كما نعرفه فى السيرة، وبين عنترة فى مسرحيّة القبّانى، فى عدّة أقسام، منها من حيث الشكل الخارجى ومن حيث الصفات والأخلاق التى رُويت عنه أو التى نجدها فى مسرحيّة للقبّانى، وكذلك يمكن التحدّث عن المواقف التى يتّخذها عنترة أو الحالات التى ينسبها المؤلّف لعنترة مثل الفشل أو الانتصار أو ما شابه.

أمّا من حيث الشكل، كما ورد فى السيرة، وقد أشرنا إليه، فعنترة بن شدّاد كان زنجيًّا. وقد احتفظ القبّانى بهذه الخصوصيّة عند عنترة فى مسرحيّته، فنرى بعض الإشارات إلى زنجيّة عنترة.

تجدر الإشارة إلى أنّ عنترة كما ورد فى السيرة، وكما أشرنا إليه سابقًا، سُمّى بـ "الفلحاء"، أى مشقوق الشفة السفلى. لكنّنا لا نرى هذه النقطة عند عنترة فى مسرحيّة القبّانى. ولم يوظّف المؤلّف هذا الأمر فى مسرحيّته، ولا نعتقد لهذه العلامة أو غيرها من العلامات أو العيوب التى كانت فى وجهه أهمّيّة، وربّما لهذا السبب لا نرى أثرًا لهذه التفاصيل فى عنترة القبّانى.

بالنسبة إلى عمر عنترة فى مسرحيّة القبّانى، لا يوجد إشارات مباشرة له، لكن يمكن التخمين أنّه فى هذه المسرحيّة فى سنوات شبابه، فى الثلاثينيّات أو الأربعينيّات من عمره فى حدّ أقصى، وذلك من خلال بعض السياقات الواردة فى المسرحيّة، كما أنّ زوجة عنترة عبلة التى ينجذب الأمير مسعود إلى جمالها يُفترض أن تكون فى عمر غير كبير أى فى شبابها.

من جانب آخر، شخصيّة عنترة تظهر فى المسرحيّة كفارس شجاع قوىّ له مكانته المميّزة فى قبيلته، وهذه الميزات تجعلنا نشعر بأنّه فى سنين متوسّطة من عمره. (راجع:

الموسوعة العربيّة، ٢٠٠٥م، ج ١٣: ٥٨٠؛ ديوان عنترة، ١٩٩٢م، ١٠؛ كتاب عنترة بن شدّاد، ١٩٠٨م: ج ١، ٣- ٨؛ سليمان، ١٩٦٠م: ١٠٨- ١٢١؛ (قاسم، ٢٠٠٨م: ٢٠-٢٥)

ب- رمزيّة بطولة عنترة بين القديم والحديث

إنّ ميزة البطل الرئيسيّة في مسرحيّة عنترة هي أنّه بطل خارج المسرحيّة أيضًا، أي هو بطل شعبيّ في الأدب والثقافة العربيَّين، وشخصيّة تاريخيّة أدخلها القبّاني إلى مسرحيّته، وأعطاها بُعدًا بطوليًّا مضاعفًا، فأصبح عنترة البطل، الشخصيّة الرئيسيّة في المسرحيّة.

إنّ بطولة عنترة كشخصيّة أسطوريّة، رمز ظهر في التراث العربي، ولذلك أضيفت إلى سيرته التاريخية عناصر أسطورية، وكتب عنها قصص وروايات متعدّدة خلال قرون. هذه الرمزيّة يحاول القبّاني الحفاظ عليها، إذ إنّه يرى أنّ كلّ عصر يحتاج إلى عنترته، وإنّ عصر القبّاني يشبه القرون السابقة التي مضت للشعوب العربيّة، وهم بحاجة إلى شخصيّة كشخصيّة عنترة التي تُعتبر رمزًا للحرّيّة، من أجل إخراج الشعوب العربيّة من مأساتهم. لذلك يضع القبّاني عنترة مسرحيّته امتدادًا لعنترة السيرة من حيث الصفات والميزات البطوليّة. بعبارة أخرى، يستخدم القبّاني شخصيّة أسطوريّة وتراثيّة كعنترة كرمز من أجل تحميلها المعاني الجديدة المتمثّلة في ضرورة القيام بالأعمال البطوليّة لتحقّق الحرّيّة، والحفاظ على القيم.

بالنسبة إلى الصفات التي يتّصف بها عنترة في السيرة، نرى أنّه كان يتمتّع بشخصيّة محبوبة، فهو يتحلّى بالشجاعة والبطولة والجرأة ورقّة القلب ودقّة الإحساس ورحب الصدر، وعفّة النظر واللسان، وكرم وجود، وشهرته في الفروسيّة. (عنترة، ١٩٩٢م: ٥، ١٠)

وتبدو هذه الصفات المنسوبة لعنترة، عند القبّاني في مسرحيّته، فالقبّاني ينسب هذه الصفات بلسان بعض شخصيّات المسرحيّة، أو بلسان عنترة نفسه، وكذلك عن طريق أعمال عنترة وتصرّفاته.

وتقول زوجته عبلة عنه: «هو أعظم منهم شأنًا، وأرفعهم مكانًا، آكل خفارات

الجميع، وسيّد الرفيع والوضيع. مغنی عبس إذا افتقرت، ومعزّها إذا ذلّت. قاتل خالد بن محارب، وفارس المشارق والمغارب. الليث الهصور، والأسد الغضنفر الذی قتل العوبنا وابن المنذر النعمان حيّة بطن الواد، وقادح النار بغير زناد... .» (القبّانی، ١٩٦٣م: ٢٠٢)

وتنصح عبلة أمّ مسعود بقولها عن عنترة : «يجب عليک أن ترديه [مسعود]، عن الجنون الذی هو فيه. وإلاّ لو علم زوجی بهذا الخبر، يجعله عبرة لمن اعتبر. وينهب أمواله، ويهلک رجاله.» (القبّانی، ١٩٦٣م: ٢٠٢)

وتقول شخصيّة أخری اسمها جندلة، عندما يری زوجته الساحرة مقتولة : «وهل غير ابن شدّاد يفعل كهذه الفعال، ويتجرّأ علی النساء والرجال؟» (القبّانی، ١٩٦٣م: ٢٠٨)

ويقول حارث: «... وأمّا عنترة ابن الأمَة، فأرفع من ألف ابن حرّة مكرّمة. وقاهر الأبطال والصناديد، ومذيب بهمّته الجلاميد. ومكرم الضيف، والضارب بالسيف... .» (القبّانی، ١٩٦٣م: ٢١٤)

ولا يخاف من الحرب، ويخاطب زوجته بثقة بالنفس عند مغادرته إلی الحرب:

«غدًا يا بنت مالک تنظرينا   وسوف ترين آساد العرينا...

ولا تخشی فإنّ حماک ليث   يميت الموت قبل الدارعينا»

(القبّانی، ١٩٦٣م: ٢٢٢)

ويقول وهو يُحاول أن يخفّف من قيمة أعدائه: «مه أيّها الجبان. وإذا كانوا ألوف، وفِرَق وصفوف، فما هم وحياة أبی شدّاد، إلاّ كالغنم السارحة فی الوهاد... .» (القبّانی، ١٩٦٣م: ٢٢٧)

حتّی أنّ المسرحيّة تنتهی فی جو الحرب واستعداد عنترة لقتال أعدائه وهو يطمح بتحقّق الانتصار.

كذلک شهرته فی الفروسيّة من الميزات التی يتمتّع بها عنترة التاريخیّ وعنترة القبّانی. تقول زوجته عبلة فی المسرحيّة : «... الضارب بالسيوف الحداد، والطاعن بالرماح المداد، ومعلّم الفرسان الحرب والجلاد، عروس الخيل عنترة بن شدّاد.» (القبّانی، ١٩٦٣م: ٢٠٢)

ويخاطبه الملک قيس: «الجواب لک يا فارس الفرسان... .» (القبّانی، ١٩٦٣م:

٢١٧)

ونرى أنّ الملك يحترمه ويعظّم شـأنه، إذ يترك له خيار الجواب إلى رسـول العدوّ بقول لعنترة: «... فنحن لا يعنينا هذا الشـأن، فجاوب الرسـول بما ترغب أيّها المؤتمن، والذى تراه حسنًا نراه أحسن. وهذا هو جوابى أيّها المحترم، والشهم الأكرم.» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢١٧)

وينسـب مؤلّف المسـرحيّة لعنترة صفة المروءة أيضًا، عندما يقول بلسـانه: «... وأنا أقسـم... بنخوتى العبسيّة، ومروءتى العدنانيّة. لا بدّ أن أقتل ابن مصاد، ولو عصمته منّى السموات الشداد... .» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢١٠) وهذا ما نراه فى سيرة عنترة أيضًا، أى الافتخار بالنسب الذى هو عنصر مهمّ وأساسىّ نجده فى السيرة.

يحاول القبّانى اسـتلهام التراث ليتطرّق إلى الوضع الراهن لمجتمعه الذى يحتاج إلى بطولة كبطولة عنترة؛ «التراث القديم بأفكاره وتصوّراته ومُثُله موجّهًا لسلوك الجماهير فى حياتها اليومية.» (حنفى، ١٩٨٠م: ١٢)

إنّ البطولـة، وإن كانـت تختلف مظاهرها بين القديم والحديـث، إلاّ أنّها تبقى رمزا ويعتمد عليه القبّانى فى عصره، ويسـتدعى البطل الدرامـى كتعبير فنّى عن الفرد الذى يبقى وسط دوّامة الصراعات مع القوى المحيطة به. بمعنى آخر، يستفيد الكاتب من البطل الملحمى الـذى يتمتّع بإمكانيّات خارقة، من أجل التعبـير عمّا يعيش من الظروف فى المجتمع الذى كان يقع تحت سيطرة العثمانيين، وقد يشعر بأنّ هذا المجتمع يحتاج لإنقاذه إلى بطل كعنترة.

وهذا اللجوء إلى السـير الشـعبية من أجل الأهداف السياسية والاجتماعية، وُجد منـذ القديم عند الرواة الذين كان لا بدّ لهم أن يمسّـوا من المشـاكل ما يُرضى المتلقّين أو الجماهير ويتجاوب مع مشـاعرهم. أى كان الرواة يعتمدون على السـير الشعبية فى تغليف الاتّجاهات السياسية. (خورشيد، ١٩٨٠م: ١٩٣- ١٩٤)

والشخصيات التى وردت فى سيرة عنترة وفى مسرحية القبانى، تعطى من دون شكّ زخمًا لقضايا العرب فى تلك الفترة.

٢- وجوه التباين

الف- تباين بين السيرة والمسرحيّة من منشأ أخلاقى

أجرى القبّانى تعديلات على ما رُوى عن عنترة بالنسبة إلى بعض خصوصيّاته، وفقًا لنظرة أخلاقيّة. من أبرز هذه الخصوصيّات أنّ عنترة فى السيرة عاشق أعزب وعنترة فى مسرحيّة القبّانى زوج.

تذكر سيرة عنترة بأنّه أحبّ ابنة عمّه عبلة بنت مالك بن قراد العبسىّ، ويُقال إنّ عمّه وعده بها، ولكنّه لم يف بوعده، وإنّما كان يتنقّل بها فى قبائل العرب ليبعدها عنه. (عنترة، ١٩٩٢م: ٨) وإن تكن القصّة زوّجت عنترة بعبلة، فليس فى شعر عنترة ما يدلّ على صحّة ذلک. بل هناک إشارة فى شعره إلى أنّها تزوجّت غيره. وهو فى قصيدته اللاميّة التى مطلعها "عجبت عبيلة من فتى متبذّل" يخاطب عبلة ويقول:

«فلَربّ أبلجَ مثل بعلکِ بادنٍ ضخمٍ على ظهر الجواد مُهيّلِ
غادرتُه متعفّرًا أوصاله، والقومُ بين مُجرَّحٍ ومجدَّلِ»

(عنترة، ١٩٩٢م: ٦٠)

ويقول فى معلّقته:

«حلّت بأرض الزائرين فأصبحتْ عَسِرًا علىَّ طِلابُکِ ابنةَ مخرمِ»

(عنترة، ١٩٩٢م: ١٦)

عنترة بن شدّاد فى مسرحيّة القبّانى زوج غيور على زوجته، يحاول أن يحميها من الرجال، إن كانت هذه الغيرة نتيجة حبّه الكبير لعبلة أو مجرّد خُلق رجولىّ وعربىّ.

وإنّ عنترة يقتل الرجال فى هذه المسرحيّة من أجل حماية زوجته، بينما فى سيرته التاريخيّة، كان يقتلهم من أجل الحصول إلى أمنيته وهى الزواج بعلبة أو من أجل منع الآخرين من الزواج بها، كما هى الحال عندما قتل "مسحل بن طراق الكندى" الذى أراد أن يتزوّج بعبلة مستهينًا بشأن عنترة. (الموسوعة العربيّة، ٢٠٠٥م، ج ١٣: ٥٨٠)

ويتبيّن لنا أنّ بطولة عنترة فى سيرته أبرز من بطولته فى مسرحيّة القبّانى. لأنّ كونه عاشقًا فى السيرة يزيد من دراميّة أفعاله، فى حين أنّ كونه زوجًا فى المسرحيّة، يجعل أفعاله وتصرّفاته فى حماية زوجته أقرب إلى الطبيعة من الدراما.

رغم ذلک، لا شک أنّ القبّانی أراد من عنترة الزوج أن يکون بطلاً فی المسرحيّة. ربّما السبب فی ذلک أنّ القبّانی وهو يعتبر الغيرة علی الزوجة، أو حمايتها من الرجال الآخرين أهمّ وأقرب إلی الأخلاق والشيم الإسلاميّة، من أن يکون محبًّا لفتاة ويقتل الآخرين من أجلها.

ويبدو أنّ القبّانی لا يستحبّ حبّ عنترة لعبلة کما ورد فی السيرة، وکذلک يقبّح حبّ مسعود لعبلة کونها امرأة متزوّجة. ولذلک يجعل من عنترة بطلاً يمنع الرجل الغريب من الوصول إلی هدفه المشؤوم.

ويظهر أنّ القبّانی حاول مراعاة مجتمعه المسلم، فکونه شيخًا وملتزمًا دينيًّا وأخلاقيًّا، لا يری من الجائز أن يحبّ عنترة فتاة ويقوم بکلّ تلک الأعمال البطوليّة من أجل الوصول إلی حبيبته.

ب- البطولة الکلاميّة مقابل البطولية الدراميّة

تتمتّع "الحرکة" فی المسرح بأهمّيّة کبيرة، حيث أنّه يمکن أن يستغنی العرض المسرحی عن الکلام، لکنّه لا يمکن أن يستغنی عن الحرکة مهما تقلّص دورها فی العرض. (إلياس، ٢٠٠٦م: ١٦٩) هذا يعنی أنّ دراميّة المسرح تکمن فی الحرکة. من هذا المنطلق، إذا نظرنا إلی نصّ "عنتر بن شدّاد" المسرحی للقبانی، نری أنّ الکاتب رکّز علی الکلام أکثر من الحرکة. وهذا ما يجعل النصّ ضعيفًا من الناحية الدرامية ومن الحرکة.

وفی مقابل التصرّفات البطوليّة والأعمال الدراميّة العملية التی يقوم بها عنترة فی السيرة، يحاول القبّانی أن يُظهر بطولة عنترة من خلال الکلام أکثر من العمل، إذ لا نری مشاهد کثيرة تظهر فيها بطولة عنترة من خلال أعماله وتصرّفاته، بل يَکثر الکلام عن أنّه بطل وشجاع وقویّ، وکما ذکرنا، يرد الکلام علی لسان عدّة شخصيّات. فاقتصار البطولة علی الکلام لا يظهر بطولة شخصيّة المسرحيّة بشکل کافٍ، خاصّة أنّ الميزة الأساسيّة فی العمل المسرحیّ هی الحرکة. وهذا يعنی أنّنا نواجه العکس فی هذه القضيّة، أی أنّ سيرة عنترة تتمتّع بدراميّة أکبر من مسرحيّة القبانی. والقبّانی فی مسرحيّتة يقترب من المسرح االملحمی، کما سمّاه برتولد برشت بمعنی قصيدة سردية طويلة تتحدّث عن

البطولة. وبذلك أبعد مسرحيّته من صفة الدرامى الذى يعنى ما يتضمّن الإثارة والخطر. (انظر: إلياس، ٢٠٠٦م: ٢٠٧- ٢٠٨)

نذكر على سبيل المثال المشهد الأوّل من الفصل الثانى الذى نرى فيه أنّ عنترة يُصاب بسحر الساحرة، ومقرى الوحش هو الذى يُنقذه. هذا المشهد يقلّل من بطولة عنترة التى يروّج لها القبّانى من خلال كلام الشخصيّات. حتّى إنّ عنترة لا ينقذ زوجته من سحر الساحرة، بل مقرى الوحش هو الذى يقوم بذلك من خلال حجاب جلبه معه. ويعترف عنترة بذلك أيضًا من خلال قوله لزوجته: «اعلمى يا ابنة الكرام، إنّ نجاتك كانت على يد فارس الشام. لأنّنى أنا أيضًا سحرت، وفى شرك المكائد وقعت. وقد نجانى فارس الشام كما نجاك، وخلّصنى من أسرى كما خلّصك من بلاك... .» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢٠٧)

حتّى عندما يقتل عنترة أعداءه، منهم مسعود وموفده، لا تظهر بطولته كما يجب. قتل عنترة موفد مسعود "جندلة" فى حضور الملك قيس، لكنّنا لا نعتبر قتله موقفًا بطوليًّا من قِبل عنترة، لأنّه يقتله على أرضه، وليس فى ساحة الحرب، يقتله فى حضور أعوانه وأنصاره، لكنّ جندلة لم يكن يرافقه إلاّ عدد قليل من المرافقين. كذلك يقتله بحضور الملك الذى يدعمه ويسمح له بأن يتّخذ الموقف الذى يريده.

كذلك يختصر قتل مسعود على يد عنترة على أنّه يدخل إلى رفاقه حاملاً رمحًا عليه رأس مسعود. لا يُظهر لنا المؤلّف كيف حاربه عنترة وكيف قتله، ولذلك يختفى الموقف البطولىّ من قتل أهمّ شخصيّة خصم لعنترة.

خلاصة الكلام أنّ بطولة عنترة تظهر فى المسرحيّة من خلال السرد والوصف أكثر من العمل، فى حال أنّ المسرحيّة تستلزم الحدث والفعل أكثر من الكلام، والأحداث هى التى يجب أن تسرد، وعلى الكاتب المسرحىّ أن يقلّل قدر الإمكان من الكلام ويزيد من الأفعال، لأنّ هذه النقطة من الميزات الأساسيّة التى تميّز المسرحيّة عن الرواية.

وتجدر الإشارة إلى أنّ القبّانى يستعمل الحوار لإظهار بطولة عنترة من خلال شخصيّات المسرحيّة أو كلام عنترة نفسه، وذلك فى معظم الأحيان، إذ نرى فى موقفين فقط يستعمل فيها عنترة، المونولوغ للتحدّث عن شجاعته. عندما قال بعد أن قتل موفد

مســعود: «أنا عنتر بن شــدّاد، أنا قاهر الأبطال والآســاد. أنا مشبع الوحش من لحوم الأعداء... .» (القبّانی، ١٩٦٣م: ٢١٧)

وكذلک بدأ ينشد:

"أنا الشجاع الذی تعنو السباع له طوعًا وترهب منّی سطوی البطل"

(القبّانی، ١٩٦٣م: ٢١٨)

وهناک موضوع آخر فيما بين ســيرة عنترة ومســرحيّة القبّانی، وهو أنّ عنترة كان ينتصر فی الحروب التی شــنّها ضدّ أعدائه، وكذلک نراه منتصرًا فی الحروب فی مسرحيّة القبّانی، واستطاع أن يقتل مسعود الذی أحبّ زوجة عنترة، وعاد من الحرب وهو يحمل رأس مسعود علی الرمح. ويتمتّع هذا المشهد بعنصر درامیّ إلی حدّ ما، يحاول عنترة أن يُبرز هذا العنصر من خلال كلامه المنظوم، ويقول:

«جئنــا بالفوز المعالی والعــزّ والأفضــال

مســعود ولــی إلــی نــار الشــقا والبلا»

(القبّانی، ١٩٦٣م: ٢٢٦)

لكنّ هذه المشــاهد الدراميّة البطوليّة قليلة فی المسرحيّة، بالرغم من كثرتها فی سيرة عنترة. ولا يجب أن ننســی أنّ الســيرة تكوّنت فی فترات من الســنين، ومن الممكن أن يضيف الناس أو الرواة إلی السيرة بعض الروايات عن حياة عنترة البطوليّة. ولا يمكن لمســرحيّة واحدة أن تتناول كلّ هذه المشــاهد. لذلک لا يُتوقّع من المسرحيّة أن تشمل مشــاهد عديدة من بطولة الشخصيّة، لكنّ القبّانی تجاهل أحيانًا إضافة العنصر الدرامیّ إلی المشاهد الموجودة فی المسرحيّة المكوّنة من أربعة مشاهد.

لا يســتخدم القبّانی أشعار عنترة فی المسرحيّة، بل يكتب أشعارًا تتناسب والظروف المســرحيّة. أمّا اللغة المستعملة فی المسرحيّة، فهی اللغة العربيّة الفصحی التی تقترب من زمن القبّانی. واللغة الحواريّة وبخاصّة الكلام المنظوم، قريبة من اللغة العربيّة القديمة.

وإنّ أسلوب الحوار فی المسرحيّة يفوق الأسلوب الخطابی، وهذا الأسلوب الخطابیّ نراه عندما ترتجز إحدی شــخصيّات المســرحيّة، لكنّ الخطاب، متداخل مع الحوار إلی حدّ كبير، إذ يُعتقَد أنّ الخطاب والحوار يندمجان أحيانًا.

النتيجة

استخدم القبّانى شخصيّة عنترة بن شدّاد كمادّة تراثية فى مسرحيّته، وقد زوّد الحقل الدلالى لهذه الشخصية بمعان جديدة ساهمت فى نموّها كرمز شعبى وقومى ووطنى. ويتناغم هذا التكويـن الأدبى الجديد مع الواقع الاجتماعى الذى يعيشـه المؤلف، فبدا تعظيمه لشخصيّة عنترة ولبطولته ولشهامته ولرفضه للذلّ متناسقًا مع الفترة التى عاش فيها، ومع ظروفها الاجتماعيّة، إذ كان مجتمعه العائش تحت سلطة الحكم العثمانى، بحاجة للتذكير بشخصيّة بطل شجاع ذى أخلاق حميدة ويتمتّع بفتوّة بارزة.

وتظهر لنا مسـرحية القبّانى أنّ عنترة البطل / الرمز ما زال حيا فى الثقافة الشـعبية العربية وما زال موضع اهتمام العرب. فهم يرون فيه دائما شـخصيّة العبد الذى صارع ليحقّق ذاته وليتمتّع بالمساواة، وليُثبت أن قيمة الانسان ليست فى لون بشرته أو فى أصله وإنما فى القيم الأخلاقية التى يلتزم بها.

كما أنّ القبّانى أحدث تعديلات فيما يتعلّق بشـخصيّة عنترة من الناحية الأخلاقيّة، إذ إنّ سـبب التعديل فيها وجعله زوجًا لعبلة وليس شـابًّا أعزب وعاشقًا لها، يعود ربّما إلـى إعطاء الغيرة أهمّيّة أكبر من مجرّد الحـب. وفى الأخير، إن العمل الأدبى ليس نقلا للتراث ولا تكرارًا له وإنما هو فى إحياء التراث وفى إعطائه بعدًا جماليًا جديدًا وهذا ما يمكن أن نلمسه فى مسرحية القبانى. فقد ساهم بدوره وإلى حد بعيد فى استمرارية البعد الاسطورى لهذه الشخصية.

إضافة إلى ذلك، اختيار القبّانى نوعًا أدبيًّا جديدًا وهو المسـرحية بدلاً من الأنواع التقليدية الأخرى مثل الشـعر أو القصّة، يمثّل التجديـد فى فكره وفى طريقة تعبيره عن قضايا مجتمعه، ويتماشى هذا الاختيار مع الفكر التجديدى السائد فى عصره، الذى أدّى إلى دخول أنواع أدبية جديدة مثل المسرح إلى المشرق وتحديدًا البلدان العربيّة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربيّة

أبوشنب، عادل. ١٩٧٨م. بواكير التأليف المسرحىّ فى سورية. لا طبعة. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

إلياس، ماری. قصّاب حسـن. حنان. ٢٠٠٦م. المعجم المسـرحيّ. الطبعة الثانية. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

الأهـرام. ٣ أكتوبـر ١٨٨٤. العدد ٢٠٤٩؛ (ينايـر ١٨٨٥). العـدد ٢١١٣؛ (١٩ أبريل ١٨٨٥). العدد ٢١٨٥.

بلبل، فرحان. ١٩٩٧م. المسـرح السوریّ فی مائة عام ١٨٤٧- ١٩٤٦. لا طبعة. دمشق: المعهد العالی للفنون المسرحيّة.

بوتيتسـيفا، تمارا ألكساندروفنا. ١٩٨١م. ألف عام وعام علی المسـرح العربیّ. ترجمة: توفيق المؤذن. الطبعة الأولی. بيروت: دار الفارابی.

الجابری، محمّد عابد. ١٩٩١م. التراث والحداثة. لا طبعة. الدار البيضاء: المركز الثقافی العربی.

حسـن، كمال الدين. ١٩٩٣م. التراث الشـعبی فی المسـرح المصری الحديث. تقديم مختار السـويفی. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

حنفی، حسن. ١٩٨٠م. التراث والتجديد. الطبعة الأولی. القاهرة: المركز العربی للبحث والنشر.

حمو، حورية محمد. ١٩٩٩م. تأصيل المسـرح العربی بين التنظير والتطبيق فی سـورية ومصر. لا طبعة. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.

خورشـيد، فاروق. ١٩٩١م. الجذور الشعبيّة للمسـرح العربیّ. لا طبعة. القاهرة. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

خورشـيد، فاروق. ذهنی. محمود. ١٩٨٠م. فنّ كتابة السيرة الشعبيّة؛ دراسة فنّيّة نقديّة للسيرة الشعبيّة عنترة بن شدّاد. الطبعة الثانية. بيروت. منشورات اقرأ.

سـليمان، موسـی. ١٩٦٠م. الأدب القصصیّ عند العرب. الطبعة الثالثة. بيروت. دار الكتاب اللبنانیّ للطباعة والنشر.

سمّاط، مريم. ٦ سـبتمبر ١٩١٥م. "مذكّرات ممثّلة". جريدة الأهرام. المقال السـادس. العدد ١١٤٧٨؛ ٢٤سبتمبر ١٩١٥م. العدد ١١٤٣٥.

عشری زايد، علی. ١٩٧٨م. استدعاء الشخصيّات التراثيّة فی الشعر العربی المعاصر. طرابلس: الشركة العامّة للنشر والتوزيع والإعلان.

عنترة. ١٩٩٢م. ديوان عنترة. الطبعة الثانية. بيروت: دار صادر- دار بيروت.

عنترة. ١٩٠٨م. كتاب عنترة بن شدّاد السيرةم. الجزء الأوّل. لا ط. بيروت: المطبعة الأدبيّة.

قاسـم، جميل. "سـيرة عنترة بن شـدّاد إلياذة العرب". مجلة العربیّ. العدد ٥٩٠. كانون الثانی ٢٠٠٨. صص ٢٠- ٢٥.

القبّانی، أحمد أبو خليل. ١٩٦٣م. المسرح العربی. دراسات ونصوص. إعداد محمّد يوسف نجم. بيروت: دار الثقافة.

كاظم الإسلامى، إياد. ٢٠١٣م. التناصّ الأسطورى فى المسرح. الطبعة الأولى. الأردن- العراق: دار الرضوان. دار الصادق.

الكيلانى، إبراهيم. مجلّة المعلّم العربىّ السوريّة. العدد الأوّل. يناير ١٩٤٨.

المالح، وصفى. ١٩٨٤م. تاريخ المسرح السورىّ ومذكّراتى. الطبعة الأولى. دمشق: دار الفكر.

محقّق، نورالدين. ٢٠٠٦م. "المشروع النقدى عند د. سعيد يقطين". مجلّة دروب. ٢١ ديسمبر.

مهران، سامح. "الحداثة والتراث فى المسرح العربى". دراسات فى المسرح المعاصر. القاهرة: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

موجز دائرة المعارف الإسلاميّة. ١٩٩٨م. ج ٢٤. الطبعة الأولى. الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكرىّ.

الموسوعة العربيّة. ٢٠٠٥م. ج ١٣. الطبعة الأولى. دمشق: هيئة الموسوعة العربيّة.

نجم، محمّد يوسف. ١٩٨٠م. المسرحيّة فى الأدب العربىّ الحديث ١٨٤٧- ١٩١٤. الطبعة الثالثة. بيروت: دار الثقافة.

نورالدين، صدوق. ١٩٨٥م. إشكاليّة الخطاب الروائى العربى. لا طبعة. الدار البيضاء. المغرب: منشورات أوراق.

المصادر والمراجع الأجنبية:

- Badawi, Muhammad Mustafa, (1988), Early Arabic Drama, First published, Cambridge, Cambridge university press.

- Dictionnaire Encylopédique, Quillet, Hem, LIS, Libairie AristidQuillet, Paris, 1979, مادّة Nq-pos.

- Genette, Gérard, Palimpsestes, (1982), Paris, Edition seuil.

- The Encyclopedia of Islam, (1913), Volume 1, London, Brill LTD Publishers and printers.

- The Encyclopedia of Islam, (1960), Volume 1, New edition, London, Leiden, E.J.Brill.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م
صص ٩٦ ـ ٧١

دراسة الدوالّ القصصية في سامنامه (رسالة سام)

زهراء دري (الكاتبة المسؤولة)*
بريسا إيماني كورادل**

الملخص

تعتبر دراسة الأعمال الملحمية – البطولية الشعرية الفارسية المتأثرة بالشاهنامة والتقاليد الروائية، من المجالات التي يمكننا أن نخضعها للتحليل معتمدين على وجهات نظر مختلفة. تعرف "سامنامه" بأنها آخر الملاحم الوطنية للأدب الفارسي، ومن المعروف أنها نظمت في أواخر القرن السابع وأوائل القرن الثامن الهجريين – ذلك إن قبلنا أنها من أعمال خواجوي كرماني – وهي تنتمي إلى مجموعة هذه الأعمال التي تقترب من الشاهنامة بتأثرها بالتقاليد الملحمية من جهة، ومن جهة أخرى فهي تتضمن عنصري العشق والبطل الذي ينجو من الموت بحيل مختلفة ليصل إلى حبيبته، مما يجعل من هذا العمل الأدبي رواية بطولية. سنحاول في هذا البحث تحديد وتحليل الدوالّ القصصية في هذا العمل الأدبي لمقارنته مع الأعمال القصصية والروائية الأخرى، حتى تتبين منزلته في تطور الأنواع الأدبية للغة الفارسية بشكل أفضل. ونلاحظ في هذا العمل أن الدوال الخيالية و الدوال الملحمية وقصص الفتوات والدوال الغرامية ودوالّ الكرامة من أشهر الدوال الموجودة في هذا العمل الأدبي حيث سنتطرق إليها في هذا البحث. وتتمثل المؤشرات الرئيسة لاختيار الدوال ودراستها في هذا العمل الأدبي بعاملي التكرار والتحفيز، حيث قمنا بتقديم جدول النتائج كمعيار مناسب لمقارنة هذا العمل بسائر القصائد الملحمية أو الغرامية في الأدب الفارسي.

المفردات الدليلية: الدوالّ، سامنامه، الرومانسية، الأنماط القديمة، الرؤى، العفريت.

*. أستاذة مساعدة في اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية في كرج، كرج، إيران
Zahra.dorri@kiau.ac.ir
**. خريجة قسم اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية في كرج، كرج، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٤/١٨ش   تاريخ القبول: ١٣٩٤/١٠/٥ش

المقدمة

تختلف الأنـــواع الأدبية التى طرحها قدمـــاء الغرب بكافة مبادئهـــا وقواعدها عن الأنـــواع الأدبية الموجودة فى إيران. لكن هذا الأســـلوب فى اســـتعراض المحتوى، أتاح المجـــال أمام تصنيف الأعمال الأدبية إلى ملحميـــة وغنائية وهجائية وروائية وتعليمية وغيرها. يرى أغلب الباحثين أن الأدب الملحمى يمثل القيم الإنســـانية الأصيلة القديمة لقوم أو بلاد، حيث يقول لامارتين : «الشعر الملحمى شعر الشعوب أثناء طفولتها، وهى تمزج التاريخ بالأســـاطير والخيال بالحقيقة والشاعر مؤرخ الشعب.» (شميسا، ٢٠٠٢م: ٦٣) يعتمد هذا النوع الأدبى على الرواية الشـــفهية ويعتبر ديفيد ســـان أن هذا التقليد الشـــفهى هو الشكل الوحيد لتناقل واستمرار الأساطير والملاحم (ديفيد سان، ١٩٩٩م: ٦٧-٦٨)، ونظراً لهذا الســـبب ولأســـباب اجتماعية وثقافية أخـــرى، فقد خضع النوع الأدبى الملحمى للتغير كما هو الحال بالنســـبة لســـائر الأنوع الأدبية؛ فعلى سبيل المثال تختلـــف ملاحم "الإلياذة" و "الأوذيســـة" لهوميروس عن الملاحم الـــتى كتبت فيما بعد. ويمكننـــا أن ندرس هـــذه التغيرات من جانـــب المحتوى والبنية بشـــكل جيد فى الأدب الفارســـى، كما هو الأمر بالنسبة للملاحم العامية التى تختلف أكثر من غيرها عن سائر أنـــواع الملاحم، ويعود أغلبهـــا إلى العهد الصفوى وما بعده ونلاحـــظ فيها تراجعا عن مبادئ اللغة وضعفها الشـــعرى. (اميدســـالار، ٢٠٠٢م: ٤٥٩-٤٣٨) ونلاحظ فى أعمال (بانوكشسبنامه وشهريارنامه وجهانكيرنامه) وجود أنواع من الدوال التى يمكن مقارنتها بالشـــاهنامة أكثر من غيرها، وهذا من المؤشـــرات التى تدل على تحول الأنواع الأدبية، هـــذا التحـــول الذى لا يتوقف على الإطـــلاق إذ لا يفنى أى نوع مـــن الأنواع الأدبية (Genre) بل يتخذ شكلاً آخر ويظهر ضمن إطار جديد.

يعتقد الدكتور صفا أن "ســـامنامه" من الأعمال الأدبية الملحمية الغرامية لخواجوى كرمانى الذى نظمها فى أواخر القرن الســـابع وأوائـــل الثامن الهجريين، (صفا، ٢٠٠٠م: ٣٣٥)، لكن هذا الكلام موضع شـــك الباحثين نظراً للضعف اللفظى والمعنوى والبنيوى ووجود أبيات غير صحيحة وعيوب فيها. (رستكار فسايى، ٢٠٠١م: ٣٩) يقول الأستاذ ســـركاراتى فى هذا الشـــأن: «لا تعود مواد هذه الملحمة الأدبية إلى الأساطير الأصيلة

والقديمة المرتبطة بالملاحم الوطنية الإيرانية، بل إنها عبارة عن مجموعة من الروايات العامية الشفهية التي كانت مبعثرة، ثم خضعت للتنظيم على يد الشاعر.» (سركاراتی، ١٩٩١م: ٢٣) إن وجهة النظر التي قدمها الدكتور محمد زاده بدراسة مقارنة بين سامنامه و "هماوهمايون" لخواجو، ترى أن سامنامه لا علاقة لها بخواجو. (محمدزاده وروياني، ٢٠٠٧م: ١٦٤-١٦٣) ومع ذلك وكما يتبين من الاسم وأوجه التشابه الكثيرة مع الشاهنامة، فهی آخر ما تبقى من القصائد الوطنية الملحمية. تدور قصص هذا الكتاب حول حب سام ابن نريمان، جد رستم، لبريدخت ابنة ملك الصين. غادر سام دياره بحثاً عن حبيبته متجهاً إلى الصين، وواجه فی طريقه أحداثاً وكائنات مثل العفاريت والحوری والتنين وغيرها. تحمل سام كافة المشقات والمتاعب ليصل أخيراً إلى حبيبته. إن البنية العامة لهذا العمل الأدبی تجعله عملاً رومانسياً بطولياً مقابل الأعمال الرومانسية الغرامية مثل "ويس ورامين".

أما فی مجال النوع الأدبی الرومانسی فإن غيليان يعتقد أن الرومانسيين يخرجون من إطار الملحمة والتمثيل (رك بير، ٢٠٠٧م: ٢٥)، كما أن بورا فی كتاب "الشعر البطولی" الذی يدور حول الشعر البطولی للأقوام والشعوب، يتابع موضوع تحول الملاحم إلى الرومانسية، التحول الذی يؤكد عليه خالقی مطلق، لكنه فی باب زمن التحول يعتبره أمراً نسبياً يختلف باختلاف المجتمع. (خالقی مطلق، ٢٠٠٧م:١٨١) ومن ناحية أخرى فقد تم تأسيس هيكل الرومانسية على المغامرة استناداً إلى قصص العمليات البطولية والحب والجانب الأكثر متعة من رواية القصص وبعبارة أخرى يهتم الكاتب بالوظيفة (action)، أكثر من الشخصيات. يبحث البطل الرومانسی عادة عن حبيبته وهی ابنة ملك جميلة، أو يفتش عن الكنز أو كأس المسيح كما هو الأمر فی الأدب الأوروبی والذی يعتبر بديلاللحبيبة، ويواجه فی طريقه الكثير من الأحداث والكائنات الغريبة، وبعد اجتيازه لكافة العوائق يصل إلى هدفه ومبتغاه. ونلاحظ فی سامنامه تواجد العناصر الملحمية ودمجها بعناصر الحب بشكل جيد. تختلف سامنامه عن الشاهنامة باحتوائها على الكثير من القصص المتداخلة التي تتمتع بجذور بطولية وأسطورية تمنحها بنية و دوالّ قديمة.

تقوم فرضية البحث على أن سامنامه تنتمی إلى مجموعة الأدب الرومانسی البطولی

مـن حيث النوع الأدبي وقد دونت في فترة ازدهار تأليف كتب العجائب والغرائب؛ وبما أن العنصر الأسـاس في الأعمال الرومانسـية هو البنية، فإن دراسـة الدوال القصصية لهذا العمل الأدبي تتيـح لنا تحليله وذلک لأجل مقارنته بالأعمال الملحمية الأخرى في هذا المجال، مما سـيمكننا من الحكم على صحة نسبته إلى خواجوى كرمانى أو عدمها والمسار العام لتطور هذا النوع الأدبي.

سـنحاول في بحثنا هذا تبيين الدوال القصصية الأكثر شـيوعاً ومقارنتها عبر تعيين الدوال القصصية من خلال رسم بيانى.

سوابق البحث وأسلوبه

بما أن تجميع الحالات المتشـابهة بين الثقافات والظـروف الخارجية المتنوعة يقوى إدراكنـا وبصيرتنـا الأدبية حول عمليـة إيجاد القيـم الجمالية وتعريفهـا؛ فإن تعيين الموتيفات والدوال ودراسـتها أمر ضرورى لإثبات عمومية الدوال والموتيفات المعينة. النموذج البارز الأول للدراسـات التى أجريت في هذا المجـال، "ثقافة الدوال الأدبية الشـعبية - Motif- Index of Folk Literature" والتى دونها ستيت تامسون في ستة مجلـدات، أما إليزابيث فرنزيل الألمانية فقد أفسـحت المجال أمـام الباحثين الآخرين بتأليـف كتابى "دوال الأدب العالمـى"، (Stoffe der Weltliteratur) و"موتيف الأدب العالمـى" (Motive der Weltliteratur). أما العمـل الآخر في هذا المجال فهو كتاب إدوارد سـتن بعنوان "أصوات خيبة أمل" حيث تطرق فيه إلى أربعة موتيفات في الأدب الأمريكى.

كمـا قدم ديان أوتـين في كتاب "رحلات سماويـة" (Heavenly Journeys) بعض وجهات النظر حول هذه النظرية واعتبر المفاهيم والظواهر الدينية من الموتيفات؛ أما في إيران فهناک بعض المقالات مثل: "المضمون، دالة غالبة ورمز" لأحمد سميعى كيلانى[1] التى طرح فيها بحوثاً مفيدة، لكنه تطرق إلى هذه النظرية بشـكل كلى و مقالة الدكتور محمّد بارسانسـب بعنوان «الدالة: التعاريف، الأنواع، الوظائـف و.. إلخ» ومقالة محمد تقوى

١. انظر: مقالة "المضمون، دالة غالبة ورمز"، أحمد سميعى كيلانى، مجلة فرهنكسـتان، الدورة ٩، العدد ٢، صيف ٢٠٠٧م.

وإلهــام دهقان بعنوان «ما هو الموتيف، وكيف يتشــكل؟» وســوف نعتمد عليها فی هذا البحث. كما تطرقتبروين سلاجقه فی مقالها «وظيفة الموتيف فی القصة» إلى هذا الموضوع . ورغــم تقديم العديد من التعاريف للدالة فی الكتب المختلفة، لكن قلما تم التطرق إليها بشــكل متخصص.إن البحوث التی أجريت حول سامنامه، تطرقت إلى مقارنتها بكتاب "همای و همايون" لخواجوی كرمانی. كماحاول بعض الباحثين أن يســتندوا إلى أوجه الشبه الكثيرة بين هذين الكتابين، ليثبتوا أن سامنامه من تأليف خواجوی كرمانی، حيث اعتبر ســعيد نفيسی للمرة الأولى فی إيران أن ســامنامه من أعمال خواجوی كرمانی، وقــام البعض بتأليف مقالات حول هذا العمل من بعده ومنها: مقالة هدايت نيّرســينا و رســتكار فسايی حول نسبةســامنامه إلى خواجوی كرمانی و مقالة فرنكيس برويزی والــتی تطرقت إلى دراســة اللغة وبعض القواعد النحوية فی ســامنامه. ويعتبر الدكتور وحيد رويانی مصحح هذا العمل أنه من أعمال القرن العاشر على الأقل ويرفض نسبته إلى خواجوی كرمانی (محمــدزاده- رويانی، ٢٠٠٧م: ١٦٤-١٦٣) وفی مقالة أخرى له قام بدراسة «التأثير والتأثر بين الشاهنامة وسامنامه».(رويانی، ١٣٩٠: ١٣٧).

تحاول هذه العجالة بيان بنية الدوال القصصية فی ســامنامه فی أربعة أقسام: الدوال الخيالية و الدوال الملحمية –وقصص الفتواتو الدوال الغرامية ودوال الكرامة أما منهج البحث فهو يرتكزعلى دراســة الحالة والنوعيات لبيان القيم والخصائص التی يتميز بها هذا العمل، كما تم عرض النتائج على شكل وصفی – تحليلی باستخدام الرسوم البيانية.

لمحة عن الدوال

الموتيــف (Motif/Motive) أو الدالة، موقف أو حــدث قصصی أو فكرة أو صورة نمطيــة أو عبــارة لغويــة أو نمط معين من الشــخصية مما نجده ماثلاً و متكرراً فی شــتى الأعمال الأدبية والحكايات الشــعبية و الأساطير ووظيفته أن يثير حالة قد تؤدی إلى التعرف والكشــف أو يكون شاهدا ورمزاً على وضع معين. فی النظرية البنيوية لبوريس توماشفســكی[٢]، يرتبط الموتيف بالرواية. يعتبر توماشفسكی أن الموتيف هو دالة أصغر وحــدة قصصية (دالة جملة أو مفهوم روائی) على المســتوى النحوی، ويعتقد أن الفكرة

الـــتى تعبر الدالة عنها، فكرة توحد المواد اللفظيـــة للعمل الأدبى. وبتعبير آخر، فإن كل عمل أدبى من الممكن أن يتضمن دالة واحدة وفى الوقت نفســـه قد يكون لكل جزء منه دالة مســـتقلة. إذا حللنا العمل القصصى على هذا الأساس، فسوف نصل إلى أجزاء لا تتجزأ مثل: "ســـوف يأتى بعد الظهر"، "ســـوف تقتل المرأة الكهلة"، "سيموت البطل"، "لم تستلم الرسالة" وغيرها من العناصر التى تشكل الأجزاء الكلية للعمل. وفى الواقع، إن لكل جملة من الرواية موتيفها الخاص. (مك كويلان، ٢٠٠٥م: ٦٨-٦٧ نقلاً عن تقوى، دهقان، ٢٠٠٩م: ٢٢)

وقدم فلكى فى تمهيد لكتاب رواية القصة، تعريفاً للدالة يستند إلى النظرة السائدة فى الأدب الروائـــى: «... فى نظرية كتابة القصة، Motive لايعنى الحافز، بل يعنى الدالة أو الموتيف، الصورة والشكل المحدد فى قصة معينة؛ أى الدور الأساسى او الداخلى لمختلف عناصر القصة، مثل موتيف المقلمة فى رواية البومة العمياء (بوف كور) أو الموســـيقى فى قصة مسخ.» (فلكى، ٢٠٠٣م: ٩)

ويبـــدو أن كافة الأدوات والعناصر التى تؤدى إلى ترابط العمل الأدبى وســـير فكر الكاتب بمبدأ النوع الأدبى وأساسه وقدمه، جزء من دوال ذلك الأثر والتى تتمتع ببروز خاص حســـب النوع الأدبى إثـــر التكرار. وهذا هو العامل الـــذى يجعل الدالة عنصراً نموذجياً. الـــدوال عناصر تعود إلى أقدم العصور، متجذرة فى العادات والتقاليد وطريقة تفكير أصحاب الأعمال الأدبية والشعوب.

يعتقـــد يونغ أن النماذج العليا القديمة موجودة فى اللاوعى وهى تؤثر على ســـلوك الإنسان، وقد تم توارثها من جيل إلى جيل فى تحول اللاوعى الإنسانى. (يونغ، ٢٠٠٤م: ١٠٤) ورغـــم أن مفهـــوم النماذج العليا القديمة يشـــبه التوبوس[١]، لكـــن هناك اختلافاً طفيفاً فى مرحلة إنتاج كل منهما. واللاوعى حسب تعريف يونغ، ظاهرة غير ثابتة وغير ساكنة، وهى تظهر بشكل يتناسب مع كل زمان (يونغ، ١٩٩٨م: ١٢٠)؛ ومن هذا المنطلق فهى تظهر بأشكال مختلفة وجديدة مثل الأسطورة والمذهب والحلم والعفريت والأوهام

١. Topos كلمـــة ذات أصـــل يونانى تعنى المبتذل وتتكون من موتيفات مكررة وعادية فى الأدب؛ مثل "التشبيب" أو "السعادة" فى الشعر الغنائى. (غرى، ٢٠٠٣م: ٣٣٢)

الشخصية وغيرها، ونتبينها فى مختلف الأعمال الأدبية بأنواع مختلفة. لكنالتوبوسانعكاس لمجـال فى الوعى، مجرد عن الإبداع والتكـرار. (تقوى، دهقان، ۲۰۰۹م: ۱۷) إن ظهور الموتيف فى الشعر هو من نوع العناصر المتكررة الهامة أو الحساسة.

وفى الأعمال الأدبية الشـعرية الملحمية والغرامية التى أكـد كل منهما على التقاليد الروائية والشـفهية، تعتبر الشـاهنامة النموذج الأفضل للكتاب والشعراء من الأجيال اللاحقة والذين يريدون التقليد، ولم يكن شـاعر سـامنامه مستثنى من هذا الأمر. ولا بد أن وجود دوال مثل العفريت والسـحر والحوريـة والدعاء والولائم وغيرها، تحكى قصصاً كانت تجرى فى الماضى البعيد حيث كان العامة يصدقون وجود هذه الأشياء. إن تنوع أذواق الناس يأتى بالعديد من الدوال المتنوعة والبنى المعقدة، حيث يكون العمل أحياناً رومانسـياً غرامياً (ويس و رامين) وأحياناً أخرى بطولياً (كل ونوروز)، وقصائد مثل سامنامه تعبير عن التنوع فى الأدب الملحمى. وكما ذكرنا، فإن الرومانسية تخرج من داخل الحماسة والتمثيل، وتشمل أنواعاً مختلفة لن يتسع المجال لذكرها فى هذه العجالة.

ونظراً لتنوع الدوال فى سـامنامه، فقد فضلنا دراستها حسب التصنيف الأشهر الذى أتى به الدكتور بارسانسـب والذى يشمل الدوال الخيالية والدوال الملحمية – وقصص الفتوات والدوال الغرامية ودوال الكرامة. (بارسا نسب، ۲۰۰۹م: ۲۷)

بنية الدوال القصصية فى سامنامه

٤-١- الدوال الخيالية الخارقة

تعتـبر الدوال الخيالية مـن الدوال الواردة بكثرة فى سـامنامه، وتشـمل العناصر الميتافيزيقيـة الـتى تصيب القارئ بالذهول. ويبدو أن عناصر مثل السـحر والطلاسـم والحور والعفاريت والحيوانات الخيالية وغيرها، كانت نتيجة للمجتمعات غير المتحضرة بالنظـر إلـى الجهل الذى كان مطبقاً عليهـا تجاه عالمها، مما وفر الجو المناسـب لظهور الدوال العجيبة، فقد كان رواة القصص يسـتفيدون منها بشـكل كبير رغم تغير نتائجها فى مختلف العهود.

٤-١-١- السحر: بالنظر إلى القصص الفارسية الأولى، يمكننا أن نستنتج أن مضمون

السحر في أغلب القصص كان جزءاً لا يتجزأ عن الحروب، فقد كانت الجيوش تعمد إلى السحر للتغلب على المنافسين، مما يعبر عن الوجه السلبي للعرافين والسحرة. يتعرض سام بطل سامنامه إلى السحر كثيراً، فقد كانوا يلجأون إلى ذلك لأنهم لم يكونوا قادرين على مواجهته، لكن سام كان ينجو بذكائه أحياناً وبمساعدة أصدقائه أحياناً أخرى. والسحرة الذين قابلهم سام: عالم أفروز الذي نشر الظلام بسحره وخطف بريدخت وذهب بها إلى السماء. (خواجو، ٢٠٠٣م: ١٩٥) وعاق جادو الذي نثر الزجاج المكسر حول القصر الكبير الذي كان سام موجوداً فيه مما أدى إلى ظهور جبل زجاجي حول القصر (م،ن: ٤٣٤) وجندجادو الذي أوجد بحراً من النار لحماية قلعة جند. (م،ن: ١٠٨) وشدّاد الذي خلق الجنة والنار اللتين لم يكن أحد قادراً على الذهاب إليهما. (م،ن: ٤٨٠) وأرّجان الذي كان ينفث النار (م،ن: ٤٩٠) والعجوز الساحرالذي لم ينخدع سام به (٥٠٧) وأرقم الذي كان يحول نفسه إلى صخرة في حالات الخطر (م،ن: ٥٥٩) وخاتوره أم عوج بن عنقالي كانت تأتي بالصواعق التي تحدث عواصف عاتية (م،ن: ٦٢٧-٦٢٦) وتنبل جادو الذي سبب العمى لسام (م،ن: ٤٦٢) وطلّاج الحداد الذي كان يسرق أسلحة الحرب ولم يكن أحد يقدر على التغلب عليه (م،ن: ٥٨٠) وهاروت الذي لم يتمكن من سام بل تمكن سام من القضاء عليه. (م،ن: ٦٢٥)

٤-١-٢- كسر اللعنات: اللعنة أو الطلسم كلمة يونانية الأصل (Talesma) وتكتب بالإنجليزية والفرنسية على شكل (Talisman) وهي عمل سحري مبدؤه القوى السماوية الفعالة والأرضية المنفعلة والتي تسبب أموراً خارقة. يمكن أن تكون اللعنة عملاً عجيباً أو كتابة تحتوي على أشكال وأدعية تسبب عملاً عجيباً. يطلق على علم الطلاسم الليميا وهو من العلوم الخمسة المحتجبة. (ياحقي، ٢٠٠٧م: ٥٧٨) بالنسبة لاختلاف الطلسم والسحر يمكننا القول بأن هناك ثلاثة تعاريف للطلسم: ١- عمل سحري مبدؤه القوى السماوية الفعالة والأرضية المنفعلة والتي تسبب أموراً خارقة. ٢- كتابة تحتوي على أشكال وأدعية تسبب عملاً خارقا. ٣- أشكال وصور عجيبة مدونة على الكنوز والخزائن. يطلق على صاحب الطلسم الساحر. (دهخدا، مفردة طلسم) بينما جاء في تعريف السحر: فن تسخير القوى الطبيعية وتغييرها حسب الرغبة. (مصاحب، لاتا:

مفردة السـحر "جادو") تتضمن سامنامه ثمانية طلاسم تسعى للحيلولة دون البطل وهدفه وتحدث بأشكال مختلفة. فى بعض الحالات يتغلب سام على الطلسم بنفسه، وفى حالات أخرى تسـاعده الشـخصيات الأخرى. الطلاسم التى يتغلب عليها سـام بنفسه عبارة عن: ١- طلسـم جندجادو: الأسـد الذى كان يحرس القلعة. (خواجو، ٢٠٠٣م: ١١٠) ٢- طلاسم جمشيد: يتكون هذا الطلسم من عدة مراحل وهو أصعب الطلاسم. للحصول على كنز جمشـيد، يواجه سام هذه الطلاسم. الطلسـم الأول بيرجادو نجاد أو الساحر العجوز حيث يقضى عليه سام ويحصل على مفتاح الطلاسم. (م،ن: ٥٣٣) الطلسم الثانى هو الطائر الذى ينفث النار والذى أصابه سـام بسهمه الثالث وكسر لعنته. (م،ن: ٥٤٢) الطلسم الثالث كان يحول بينه وبين الكنز الموجود فى التراب الفوار والذى كانت تحرسه أفعى تنفث النار. (م،ن: ٥٤٤) الطلسـم الأخير الذى يواجهه سـام فى هذه المرحلة هو مخلوق له رأس أسـد وجسم جبل. (م،ن: ٥٤٨) بعد كسر هذه الطلاسم يحصل سام على كنز جمشيد. ٣- طلسم أرقم العفريت، حيث يحبس قلواد ورضوان فى مغارة أرقم ولكسر هذا الطلسم كان على سام أن يقطع العفريت أرقم إلى نصفين بطلب من السيمرغ. (م،ن: ٥٦٤) ٤- طلسـم طلّاج جادو، أى المغناطيس ويتم التغلب عليه بواسطة شفرة موروثة عن جمشـيد. (م،ن: ٥٨٥) ٥- طلسم دژخيم مصاص الدماء: أعد هذا الطلسم بناءً على طلب شـداد. سلم دژخيم بهذا الطلسم إلى الشـاه حيث وضع رمان فى زجاجة ذات غطاء من الرصاص. (م،ن: ٥٣٣)

أما الطلاسـم التى كسـرت على يد ابن العفريت فرهنک، فهى: ١- طلسم الحورية عالم أفروز والذى أدى إلى حبس سـام فى صحراء من المستحيل الخروج منها. يستعين فرهنک بآدم عليه السلام لكسر الطلسم ويحرر سام من الصحراء. (م،ن:٣٧٦) ٢- طلسم عاق جادو الذى حبس سام وأصحابه فى جبل من الزجاج وتمكن فرهنک من تحريرهم بالقضاء على العفريت (م،ن: ٤٤١)، وأخيراً الطلسم الذى كسرته شمسةبنت رضوان وهو طلسم تنبل الساحر. تظاهرت شمسة بحبها للساحر تنبل وخدعته لكى تحصل على ثقته ثم قضت عليه فى الوقت المناسب. استعاد سام بصره بكسر هذا الطلسم. (م،ن: ٤٧٣)

٤-١-٣- الحورية: مخلوقة غاية فى الجمال من عالم غير مرئى، تتقن السحر ويمكنها

أن تخدع الإنسان. تقع الحورية فى حب الأبطال وتسحرهم كما تعمل فى الحمل والولادة. (سركاراتى، ١٨: ١٣٥٠) نلاحظ من القصص العامية الإيرانية فى المرحلة الإسلامية أن الحورية تظهر على شكل امرأة جميلة جداً وخيرة تواجه العفاريت والشياطين لصالح الناس ولأجل الجمال. (قنبرى جلودار، ٢٠٠١م: ١٥) وفضلاً عن الصفات التى ذكرت أعلاه، نلاحظ فى سامنامه أن الحور يساعدن سام أحياناً ويعادينه أحياناً أخرى. هناك ثلاث حور فى سامنامه: ١- الحورية عالم أفروز: تظهر فى بداية القصة أمام سام على شكل حمار وحش جميل. تمتلك صفات شيطانية، وعندما يرى سام صورة بريدخت على الستارة، يقع فى غرامها على الفور، فتلاحظ عالم أفروز ذلک وتمزق الستارة على الفور وتدافع عن نفسها أمام لوم سام لها قائلة: «يجب أن يخبئ العفريت هذه الستارة.» تتمتع هذه الحورية بقدرتها على ممارسة السحر وتستخدمة لكى تؤذى سام عندما يرفض حبها له. (خواجو، ٢٠٠٣م: ٩٥،٥٤) تراقب هذه الحورية سام عندما تكون على قيد الحياة، وأخيراً يقتلها سام بسبب حسدها لبريدخت وتخرج من القصة بشكل كامل. ٢- الحورية رضوان: وهى الحورية الثانية الموجودة فى سامنامه التى ساعدت سام وبريدخت. تلعب هذه الحورية دورين فى أحداث القصة: عندما تسجن بريدخت فى السرداب، تسمع صوتها وتهب لمساعدتها (م،ن: ٣٩٨)، وعندما تخطف بريدخت بواسطة السحاب ترشد سام إليها. (م،ن: ٥٥٤) ٣- هناک حورية ثالثة فى سامنامه أرسلها الله لمساعدة سام عندما يكون سام برفقة شمسة لكسر طلاسم جمشيد. (م،ن: ٥٤٠)

٤-١-٤- العفريت: نوع من الكائنات الشريرة التى لا بد للبطل من مواجهتها وتسمى أحياناً بالوحوش وهو مصطلح قديم يعنى الإله أو الإله الكاذب. (كرتيس، ٢٠٠٢م: ٢٢) يستخدم العفريت الصخور بدلاً من الأسلحة (كريستين سن، ٢٥٣٥: ١٣٢) ويبطل مفعول سحره بالقضاء عليه. تتضمن هذه القصيدة تسعة عشر عفريتاً، مما يقلل من جاذبية العمل الأدبى ويشعر القارئ بالملل. العفريت الوحيد المتسم بسمات البطولة والذى يساعد سام هو العفريت فرهنک حيث اعتبره كرشسب ابن عفريت وجعله خادماً لسام. فرهنک عفريت قوى جداً وشجاع ونهم وله وجه مخيف، ويقدم المساعدة لسام سبع مرات ولبريدخت أربع مرات، كما يقوم بكسر بعض الطلاسم التى

يتعرض لها ســام. (خواجو، ۲۰۰۳م: ۲٤٥) أمــا العفاريت الأخرى فجميعها تحول بين سام وهدفه ويضطر للقضاء عليها. هذه العفاريت عبارة عن:

۱- سمنــدان زنكی: عفريت آكل للبشــر يفضل الشــباب الجذابــين والطاهرين أما الشباب الذين لا يتمتعون بالجمال فيطعمهم لأعوانه. يريد هذا العفريت أن يشوی سام ويأكله. (م،ن: ٦٥)

۲- جند؛ عفريت يتقن الســحر جيداً، ضخم وله أســنان كأســنان الخنزير ويسكن داخل كنز الحصن. (م،ن: ۱۰۹)

۳- مكوكال ديو؛ مكوكال شــقيق جند،له قرنان ولا تبلغمياه بحر الصين إلا ركبتيه، يقوم سام للقضاء عليه بكسر قرنيه. (م،ن: ۱۱٦)

٤- قرشت؛ عفريت قبيح وشرير يهب لسماعدة مكوكال. (م،ن: ۱۱۹)

٥- مندقال؛ له رأس كالقبة وقامة كالشجرة. له قرنان ويصرخ بقوة شديدة. (۱۲۱)

٦- نهنكال؛ عفريت يحب بريدخت وقد جعل ملک الصين رأســه مهراً له، له قرنان وتبلغ مياه بحر الصين خصره. يصارعه سام فی البحر. (م،ن: ۲۸٥)

۷- فرعين؛ أحد العفريتين اللذين أرسلهما نهنكال لمحاربة سام. (م،ن: ۲۹۱)

۸- قوبيل؛ صديق نهنكال، يحرض العفاريت الأخرى على محاربة سام. (م،ن: ۲۹۳)

۹- العفريت القبيح؛ يقف إلى جانب نهنكال فی محاربة سام ويتمكن من ربطه. (م،ن: ۳۰۷)

۱۰- أبرها؛ يظهر هذا العفريت على شكل سحابة قاتمة فی السماء، طوله مائتا ذراع وهو ضخم جداً، يتقن الســحر يعيش فی جبل فنازيســت ويخطــف رضوان وبريدخت. يطلب من بريدخت أن تعيش معه. (م،ن: ۳۹۹)

۱۱- برجناس (بلخياس)؛ يهب لمحاربة سام دفاعاً عن أبرها لكنه يقتل. (م،ن: ٦۸۰)

۱۲- عاق؛ عفريت قوی جداً، يتقن الســحر، شــعر جسده كصوف الخروف وحول عنقه طوق ذهبی. (م،ن: ٤٤۹)

۱۳- كلاب؛ حاكم مدينة سكســاران، له رأســان؛ رأس إنسان ورأس كلب. ضخم جداً ومفترس. أطلق عليه أهريمن وله جسم عجيب وخيالی. (م،ن: ٤٥۷)

١٤- زرينه بال؛ يتجاوز طوله ثلاثمائة ذراع وله جسم كالجبل. يغير وجهه ومكانه باستمرار. يرتدى قبعة من الياقوت والمجوهرات، وحول عنقه طوق ذهبي. (م،ن: ٤٩٢)

١٥- طلّاج؛ يتقن السحر والطلاسم. ضخم وله شعر مجعد. يرتدى ملابس من جلد الأسد والفهد. سلاحه حجر المغناطيس. (م،ن: ٥١٩)

١٦- أرقم؛ عفريت ذو قرنين وقوة سحرية، قادر على تغيير وجهه. رأسه كالتنين مليء بالدخان وأسنانه تلمع كالألماس. عندما يراه سام يحتار فى أمره. (م،ن: ٥٥٦)

١٧- عوج بن عنق؛ ارتفاع ركبته عن الأرض فرسخ واحد وطول خلف رجله مائة ذراع. تبلغ مياه البحرركبتيه ويتغذى على الحيتان. يصاب فى محاربته لسام ويهرب إلى مصر لأنه كان من المقدر له أن يموت بعصا موسى. (م،ن: ٥٧٣،٦٣٦)

١٨- عفريت؛ عفريت قبيح المنظر ساعد أبرها فى محاربة سام وقتل. (م،ن: ٦٧٩)

٤-١-٥- الحيوانات العجيبة: تعتبر الحيوانات العجيبة من الدوال الأخرى فى سامنامه والبعض منها يتمتع بصفات بشرية أما البعض الآخر فله قدرات خارقة. تلعب الحيوانات دوراً هاماً فى الملاحم ولا يمكننا أن نعتبرها حيوانات عادية. فى بعض الحالات تكون هذه الحيوانات قادرة على التحدث. (شميسا، ٢٠٠٢م: ٧٥) نلاحظ وجود ثلاثة حيوانات عجيبة فى سامنامه.

كلاب: ملک سكساران، لأهالى هذه المدينة رأسان، رأس إنسان ورأس كلب، لكل منهم وجه إنسان ووجه كلب (م،ن: ٤٥٧) يحارب سام هذه المخلوقات ويقضى عليها وعلى ملكها.

السمندر:حيوان يشبه الأفعى بأطراف قصيرة، يتحرك ببطء. لا يحترق السمندر فى النار بل يختفى فيها. وعندما يخرج من النار يموت. (هدايت، ١٩٩٩م: ١٥٠) السمندر حارس جهنم شداد ويعيش فى وادى النار بين جبلين. وقود هذه النار هو أجسام البشر. يحارب سام السمندر بمعونة الله ويقضى عليه وعلى جهنم شداد. (خواجو، ٢٠٠٣م: ٤٨٢)

٣ - السيمرغ: «أحد الكائنات الأسطورية المذكورة فى النصوص الزرادشتية باسم سَئين (سيمرغ)، باز كبير يحظى بأهمية كبيرة. يقع عشه فى أعالى الأشجار وعندما

يرفرف بجناحيه ينثر البذور. تتوزع البذور فى الأرض بعد ذلك بفعل الرياح والأمطار.» (كرتيس، ٢٠٠٢م: ٢٣) «السيمرغ، ظاهرة جديدة وغامضة وتجسيد للمفاهيم المتضادة للأقوام فى إيران، فهو مقدس فى الشاهنامة عندما يكون على علاقة بأسرة زال والملحمة، ولكن من الناحية السياسية والدينية أو الموقف الاسفندياری والكشتاسبى فهو كائن شرير وشيطانى.» (مختاری، ١٩٩٠م: ٧٤) السيمرغ فى سامنامه ملك الطيور وطول جناحيه أربعة فراسخ ويمكنه التحدث مع البشر. يعانى السيمرغ بسبب العفريت أرقم الذى يأكل فراخه ثلاث مرات، فيطلب المساعدة من سام ويرشده إلى بريدخت مكافأة له على مساعدته ثم يحمى أولاده فى الأجيال اللاحقة.

مرا نام سيمرغ كرده خدا　　　همان شاه مرغانم ای نيک راه
اگر دشمنم را درآری ز پا　　　به فرمان دادار فرمانروا

- لقد أسمانى الله سيمرغ، فأنا ملك الطيوريا سائرا على الطريق القويم.

إذا تمكنت من هزيمة عدوى　　　بأمر من الله الآمر

(م،ن: ٥٤٩، ٥٥٠)

٤-١-٦- العثور على الكنز: يعثر بطل القصة أحياناً على الكنز بعد كسر الطلاسم والتغلب على الأحداث غير الطبيعية. يشير فردوسى فى الشاهنامة إلى العثور على كنز جمشيد فى عهد الملك بهرام كور. وفى حمزة نامه يشار كذلك إلى العثور على الكنز فى طلاسم جمشيد. ورد فى سامنامه أن جمشيد ترک ميراثا لسام كان عبارة عن ثلاثة أشياء هى: جام كيتى نمای (كأس ينعكس فيه العالم كله)، الشفرة (السيف) والكنز. ولأجل العثور على الكنز يجب على سام أن يكسر الطلاسم. يتكون هذا الكنز من أربعين سواراً من الياقوت والجواهر ويوجد داخل صندوق يحمل علامة الأبطال حيث توارثه الأبناء عن الآباء جيلاً بعد جيلبشده على أذرعهم. حصل سام عليه ثم وضعه على ذراعه. (م،ن: ٥٤)

٤-١-٧- الرحلات البحرية: وتعتبر من العقبات الصعبة التى تواجه البطل الذى يجب عليه أن يتغلب عليها. يسافر هراكليوس مع ياسون بحثاً عن الصوف الذهبى. (ناردو، ٢٠٠٥م: ٥٤) وكذلک يعبر حمزة البحار السبعة عائداً من جبل قاف. ويعبر سام

البحر ســت مرات في رحلته. يتعرض في المرة الأولى التي يقصد فيها الصين إلى دوامة قوية يبقى فيها ثلاثة أيام وليال، لكنه لا يتمكن من العثور على طريق للنجاة فيلجأ إلى الخالق وينجو بمســاعدته. (خواجو، ٢٠٠٣م: ٧٠) كما يعبر سام بحار آخو (م،ن: ٤٥٢) والبحر الأخضر (م،ن: ٤٥٤) بمساعدة الملاح.

٤-١-٨- العمــى وعــودة البصر: في الأســاطير اليونانية، عندما يعمــى أونوبيون أوريون، يذهب أوريون عبر معمل هفائيســتوس٧ إلى أشــعة الشمس ويستعيد بصره. وفي الأســاطير الأفريقية، أراد أحد ملوك يوغندة بناء مبنى على هضبة بوا المقدســة، ولكن بمجرد أن عبر ســفوح الهضبة التسع فقد بصره واستعاده عندما غادرها. وفي قصة كاووس، عندما فقد كاووس وجيشه ابصارهم على يد العفريت سبيد، أعاد رستم البصر لكاووس بتقطير دم كبد العفريت ســبيد في عينيه. (رستكار فسايي، ٢٠٠٤م: ٩٩-٩٨) وفي سامنامه، عندما وصل سام إلى مدينة أنصاف الأجساد (نيمة تنان) ألقى تنبل جادو عليه الســحر فأعماه، لكن شمســة قضت على الساحر فاستعاد ســام بصره. (خواجو، ٢٠٠٣م: ٤٦٢)

٤-٢- الدوالّ الحماسية وقصص الفتوات

في القصص الملحمية البطولية الفارســية، يحــاول البطل أن يحقق هدفاً وطنياً أحياناً ودينيــاً أو غرامياً أحياناً أخرى، فيضطر إلى الأعمــال البطولية التي قد تقترن بقدرات طبيعية وغير طبيعية وتســمى بالبطولات الملحمية أو قصص الفتوات. أكثر هذه الدوالّ شــيوعاً في القصــة المذكورة عبارة عــن: قتل التنــين، الصيد بالحبل، التخدير، الســفر والقدرات الخارقة.

٤-٢-١- التنبوء: وهو دالة مشــتركة بين الدوالّ الملحمية والكرامات، لكنه يختلف عنها بأن هدف الملحمة هو خلق الخوارق العامة في حل العقد والتغلب على المصاعب، ومــن أنواعــه تبنوءالمنجمين بدقة أكبر مع شــرح تفاصيل الأحــداث. كان كل ملوك بلاد فارس يلجأوون إلى المنجمين وراجت هذه التقاليد حتى بعد الإســلام. (سـّرامي، ١٣٨٣ش: ٥٥١-٥٥٠) أما دوال الكرامات فيكون التنبوء عبر الغيب مباشرة أو بشكل

غیر مباشر عبر الأفراد والأشیاء والعوامل الطبیعیة. استخدمت هذه الدالة فی سامنامه مرة واحدة عندما جلس سـام علی عرش ملک الصین و وضع التاج علی رأسـه وأمر المنجمین بالتنبوء بالوقت المناسب لکی یحتفل بزفافه علی بریدخت. (خواجوی کرمانی، ۲۰۰۳م: ۷۱٦)

٤-۲-۲- قتـل التنـین (أجدهـا): تتکون هـذه الکلمة من قسـمین "أجی" وتعنی الأفعـی و "دهاک" وقد ذکرت لها معان عدیدة منها: ضحّاک معرّب "ده آک" و"آک" به معنـی "عیب" وتعبر هذه المفردة عن عیوبه العشـرة. (صدیقیان، ۱۹۹٦م: ۱۲۸) ویعتبر الکثیرون أن هذه المفردة آتیة من "داس" والتی تعنی الشـریر أو الشـیطان أو المتوحش بالسنسـکریتیة أو ینسب إلی بلاد تدعی "داهی". (قائمی، ۲۰۱۰م: ٤) ویعتبره الأستاذ بهار من مؤشـرات الأساطیر الآریة والملاحم البطولیة الإیرانیة. (بهار، ۱۹۷۲م: ۱٤۰) فی النصوص الأدبیة یکون التنین أحیاناً عبارة عن أفعی وأحیاناً عبارة عن کائن عجیب. التنین الذی یحاربه سـام له ثمانی أرجل ورأسان والآلاف من الخطوط والشامات علی ظهره وذیله حاد کالسیف. ینفث النار من فمه ویتغذی علی البشر والدواب. لا تؤثر فیه سهام سام الحادة، فیلجأ إلی محاربته بعموده:

یکـی اژدهـا پیل پیکـر به تن — همـی زهر بارد بـه قهر از دهن
مر او را بود هشـت پا و دو سر — سـرش از دو تا پای زیر و زبر

- أحدها تنین ضخم الجثة ینفث السم من فمه.
- کان ذا ثمانی أرجل ورأسین ورأسه علی رجلین خشنتین.

(خواجوی کرمانی، ۲۰۰۳م: ۷٦)

٤-۲-۳- الحبل: وهو من أسلحة العیارین حیث یتسلقون القصور والقلاع والأبراج باستعماله وعندما یسرقونها ینزلون إلی الأرض عن طریق السطوح. (خانلری، ۱۹۸۵م: ٦۲) یسـتعمل سام الحبل مرتین لتسـلق قصر بریدخت (خواجو،۲۰۰۳م:۱٤۸، ۲۷۷) ویستعمل الحبل کذلک لإلقاء القبض علی العدو وهو الاستخدام الأکثر له فی سامنامه. (م،ن: ۱۹۰، ۲۰٦، ۲۵۱، ۳۱٤، ۳٤۲،۳۳۰، ۵۹۹ و٦۸٤)

٤-۲-٤- التخدیـر: مـن المعروف أن التخدیـر یتم بالـدواء فی القصص الملحمیة

وقصـــص الفتوات، وبما أن التغلب على الأبطال فی ســاحة الحرب أمر صعب، لذا يتم اللجــوء عادة إلى التخدير للقضاء عليهــم، وهكذا يهزم البطل بالخدعة والمكر ويتحقق المثل القائل: «الحَرْبُ خدْعَةٌ». كان الدواء يستعمل فی مواجهة الكفار أو حماة الحصون أو المجــازر الجماعية، أما لأجل تخدير شــخص ما فقد كانــوا يقومون بذلک فی الليل. (محجوب، ٢٠٠٢م: ١٠٠٠-٩٩٩) عندما يعجز ملک الصين عن مواجهة ســام، يدس له دواء التخدير فی کأس الخمر:

بگفتا چه سازم که این مرد گرد نهنگی است با رزم و با دست برد
مگر چاره ســازم به هنگام می بــه بیهــوش دارو بگــیریم وی

- ماذا أفعل بهذا الرجل القوی إنه حوت مقاتل وعنيف.

- إلا إذا لجأت إلى الحيلة بالخمرة واستعملت دواء التخدير ضده لأمسک به.

(خواجوی کرمانی، ٢٠٠٣م: ١٥٨)

وذكر تحلوى الملبّس (مزة الخمر) فی هذه القصة كمخدر وذلک عندما اكتشف فرخار أنه غير قادر على مواجهة شابور، (م،ن: ٤٢٤) وتحتوی صفحات سامنامه على شواهد أخرى لذلک. (م،ن: ٣٥٠، ٤٢٣)

٤-٢-٥- الســفر: وهو من أهم الدوال القصصية الخاصــة بقصص الفتوات. وكما خاض أبطال ملاحم خســرو وشيرين، ويس و رامين، كل ونوروز والعديد من الملاحم والقصــص الغرامية الأخرى أســفاراً كثيرة، فكذلک كان الأمر لبطل ســامنامه. بدأت رحلة ســام عندما رأت صورة بريدخت بنت ملک الصين، فوقع فی حبها وذهب للبحث عنها. إذن يمكننا أن نعتبر هذه الدالة من دوال الحب والغرام. اكتشــف ســام بمســاعدة سروش أن تلک الصورة هی صورة بريدخت بنت ملک الصين. انفصل سام عن جيشه وغــادر بلاده قاصداً الصين ومــر فی رحلته بمدن (م،ن: ٧٤)، بيشــهزنكيان (م،ن: ٦٩)، سكساران (م،ن: ٤٥٤)، خاورزمين (م،ن: ٨٣)، توران زمين (م،ن: ١٠٦)، سقلاب (م،ن: ٤٢٠)، مغرب الأرض (م،ن: ٤٤٧)، مدينة النساء (م،ن: ٦٥٨)، جبل الفناء (م،ن: ٦٦٣) و زابل (م،ن: ٧٣٤) واجتاز الكثير من الحوادث.

٤-٢-٦- إخفاء الاسم: إن ذهاب بطل القصة إلى بلاد بعيدة وإخفاء اسمه الأصلی

ونسبه والقيام بأعمال عجيبة لإثبات جوهره الذاتى، من العناصر المهمة فى القصص العامية. تعتبر الشاهنامة أقدم الكتب الملحمية الحماسية التى أشارت إلى هذا العنصر المهم. (محجوب، ٢٠٠٢م: ١٠١٣) وفى حمزة نامة ادعى حمزة أنه سعد شامى عندما قابل هروم؛ وكما نلاحظ فى قصص كل ونوروز و جمشيد وخورشيد، فإن البطل يقوم بإخفاء اسمه الحقيقى. وتعتبر هذه الدالة تبعاً للدوال الملحمية من أدوات القصة لكى يصل البطل إلى هدفه بسهولة أكثر. وأخفى سام اسمه ونسبه طوال رحلته وادعى مرة أنه ويس ويسان و مرة أخرى أنه ويس التاجر. (خواجوى كرمانى، ٢٠٠٣م: ٧١، ١٠٧)

٤-٢-٧- بطل الآلهة: فى أغلب القصص الأسطورية يظهر الأبطال والآلهة فى مشاهد متنوعة إلى جانب بعضهم البعض. «دائماً ما تشير الأساطير العالمية البطولية إلى رجل قوى نصفه بشر ونصفه إله يتغلب على الشر المتمثل فى التنين والأفعى والعفريت والشيطان وينقذ الناس من الموت.» (يونغ، ٢٠٠٢م: ١١٢) وفى الملاحم الإيرانية يكون البطل كذلک كائناً خارقاً شبيهاً بالآلهة أسمى من البشر. وكما تتمتع الآلهة بالشخصيات الأخلاقية وصفات مثل مناهضة الظلم والتصاف بالشهامة والصدق، فإن الأبطال يتمتعون بها كذلک ويتفوقون على سائر الشخصيات من حيث الظاهر. وفى الشاهنامة «سهراب فى بداية شهره الأول، كان كطفل فى السنة الأولى. وعندما بلغ الثالثة من عمره تعلم فنون القتال وفى العاشرة من عمره لم يعد له منافس ولا نظير.» (كرتيس، ٢٠٠٢م: ٤٩) وفى قصة سامنامه، يتمتع سام بنسب عال. إنه ابن بطل معروف اسمه نريمان وأميرة بلخية. وظهرت قدرته التى تفوق قدرة البشر منذ طفولته، بحيث كان تمتع بقوة جسدية كبيرة عندما بلغ الرابعة عشرة من عمره:

چو ده سال عمرش گذشت و چهار   نيارست شد چرخ با او دوچار

- وعندما أصبح فى الرابعة عشرة من عمره أصبح لا يقدر عليه الدهر

(خواجوى كرمانى، ٢٠٠٣م: ٥٢)

ويتمتع سام فى هذه القصة بقوة تمكنه من التغلب على العفاريت والكائنات الشريرة التى يعادل حجمها أضعاف حجمه، فلا يخاف منها بل يحاربها ويقضى عليها، (م،ن: ٦٦، ٧٣، ٧٨، ١٠٩، ١٢٠، ١٢٣، ٣٠٦) ومن جهة أخرى فقد جعلت هذه الصفات من سام

بطلاً تتمنى كل امرأة الحصول عليه.

٤-٣- الدوالّ الغرامية

عادة ما تكون نقطة بداية الروايات الغرامية الملحمية البطولية بحب أمير لابنة ملك عن طريق رؤية صورتها أو سماع صوتها أو رؤيتها في الحلم، حيث يغادر البلاد بحثاً عنها متجاوزاً الكثير من الصعاب والمشقات في طريقه. وعلى الرغم من أن الدوال الغرامية (الوقوع في الحب برؤية الصورة، المنافسة الغرامية، مجالس الخمر، مغادرة الوطن وغيرها) جزء من الدوال الغرامية للقصص الملحمية، غير أننا نعتبر هذه العناصر تابعة للدوال الغرامية لأن كافة الأحداث الملحمية وقصص الفتوات تدور حول محور الحب، وفي الوقت ذاته ينبغي أن نتنبه إلى أنه «مهما بلغ العمل الأدبي الملحمي من الكمال الفني، فلا يمكنه أن يخلو من الأفكار الغنائية الغزلية، ونلاحظ هذه الأفكار في أفضل الملاحم العالمية، وخاصة فيقصص زال و رودابه، تهمينه و رستم، سودابه و سياوش، بيجن ومنيجه... قصة حب جمشيد لابنة كورنک شاه في كرشاسب نامه و سام و بريدخت في سامنامه و سهراب و شهرو في برزونامه وجميعها من بدائع الشعر الغنائي الفارسي.» (صفا، ٢٠٠٠م: ١٤-١٦)

٤-٣-١- الوقوع في الحب برؤية الصورة: من الدوال المستخدمة كثيراً في القصص الملحمية البطولية الفارسية لمرحلة ما قبل الإسلام الوقوع في الحب برؤية الصورة، حيث تبدأ قصة الحب برؤية صورة الحبيب. في كرشاسب نامه وقعت بنت ملك زابلستان في حب جمشيد برؤية صورته. (اسدی طوسی، ١٩٧٥: بيت ٢٦ وما بعد) ونلاحظ هذا المضمون كذلک في سامنامه لأن سام وقع في حب بريدخت برؤية صورتها، ووقعت بريدخت في حبه بمجرد رؤيته للمرة الأولى.

چو سام اندر آن نقش حيران بماند   بدان صورت از ديده گوهر فشاند

- عندما بقي سام حائراً أمام ذلک الرسم فقد ذرف الدموع من عينيه بمشاهدة ذلک الوجه.

(خواجوی کرمانی، ٢٠٠٣م: ٥٧)

٤-٣-٢- المنافســة الغراميــة: عادة ما يكون هناک منافســون للبطل علی حبيبته فيضطر البطل للتخلص منهم وهو فی طريقه للقاء الحبيبة. فی ســامنامه هناک منافســان لســام هما نهنكال العفريت وأبرها. نهنكال العفريت هو الذی جعل ملک الصين رأســه مهراً لابنته لكی يقضی علی سام. هذا العفريت مغرم ببريدخت وله قرنان وتبلغمياه بحر الصين خصره. حارب ســام هذا العفريت وقضی عليه، (م،ن: ٣١٢) أما المنافس الثانی فهو أبرها. قص تسليم شاه قصة حبه لبريدخت علی سام قائلاً:

بدو گفت كين ديو نر ابرهاســت　　　كه هنگام آورد صد اژدهاســت

رقيــب تو اســت آن بــد بدگهر　　　كه بســته بــه مهر پريــوش كمر

- قال له هذا العفريت الذكر أبرها تعادل قوته قوة مائة تنين عند القتال.

- ذلک الشرير هو منافس لک وهو واقع فی غرام بريدخت.

(م،ن: ٦٣٧)

قضی سام علی أبرها وبما أنه لم يبق له منافس تزوج من بريدخت.

٤-٣-٣- جنون العاشــق: عندما يفقد العاشق حبيبته يصاب بالجنون. وفی سامنامه عندما سمع ســام بخبر موت بريدخت جن جنونه وهام علی وجهه فی الصحاری (م،ن: ٣٩٢)، هذه الدالة التی تتمثل فی حديث قيس بن عامر حول ليلی والمجنون.

٤-٣-٤- الصيــد: وهو دالة مــن دوال الأدب القصصی تظهر فی القصص الملحمية وقصص الفتوات والقصصالغرامية؛ لكنها تبرز أكثر فی القصص الغرامية. ملوک القصص مغرمون بالصيد، ومكان الصيد أحد أماكن لقاء العشــاق ويعتبر الصيد فی سامنامه أمراً عادياً وترفيهياً لدی أبطال القصة. (م،ن: ٣٩، ٥٢، ٩٦، ١٤٣، ١٤٥، ٣٥٦)

٤-٣-٥- مغادرة الوطن: هذه الدالة من العناصر التی نلاحظها فی القصائد الملحمية. مغــادرة الوطن بداية رحلة البطــل. يغادر الأمير البلاد بحثاً عن الحبيبة ويواجه الكثير من المشــقات والصعاب فی طريقه وتتمحور جميعها حول شــخصيته وتؤدی إلی تكوين عناصر الشــعر الغنائی والغرامی. رأی ســام صورة بريدخت فی القصر فوقع فی غرامها وأرسل لأمه رسالة أنه غادر إيران متجهاً إلی الصين:

پيامــم بــرو پــير مــادر بريــد　　　دل دردمنــدش به دســت آوريد

- أوصلوا رسالتي إلى أمي واجعلوا قلبها المتألم يهدأ.

(م،ن: ٦٢)

٤-٣-٦- مجالس الطرب والخمر: وهي من الدوال الأكثر شيوعاً في القصص الملحمية البطولية والقصائد الغرامية الراقية وخاصة بعد لقاء الحبيبة أو هزيمة الأعداء والنصر وتعتبر غالباً أداة لمتابعة القصة. (اخياني، ٢٠٠٩م: ١٤٤) وفي سامنامه، نلاحظ الحالات الثلاث جميعها. عندما أوقف سام الفيل في مدينة البربر وأنقذ الناس من الهلاک أقيمت على شرفه حفلة. (م،ن: ٧٥) ونظراً لأن سام جلس على العرش بناءً على تقاليد أهل المشرق، فقد أقيم احتفال ملكي واختار سام قلواد وزيراً له (م،ن: ٨٤) عندما التقى سام وقلوش فرحا كثيراً وأقاما احتفالاً لأجل ذلک (م،ن: ٤٢٩، ٩٨) عندما وصل سام إلى بلاط ملک الصين أقيم حفل على شرفه. (م،ن: ٨٨) بما أن فرهنک العفريت أنقذ بريدخت وأخذها إلى سام فقد أقيم احتفال بذلک. (م،ن: ١٣٥) عندما تغلب سام على العفريت نهنكال أقيم احتفال بذلک وكانوا فرحين جداً. (م،ن: ٣١٢) وكذلک (م،ن: ٣٧٤، ٣٨٢، ٤٠١، ٤٣٨ و ...)

٤-٤- دوال الكرامات

وهي المضامين التي تستند إلى العوامل الدينية وترتبط بعالم الغيب. رغم أن بنية القصص الملحمية البطولية الفارسية ذات صبغة دينية قليلة، لكننا نلاحظ دوال الكرامات في هذا العمل الأدبي ومنها التنبوء والأحلام والرؤى والأدعية والاستجابة لها ولقاء الأولياء.

٤-٤-١- التنبوء /سروش: «غالباً ما يكون هناک إله يخبر بإرادته وإلهامه الغيبي أو التنبوء بالنتائج والقضاء والقدر.» (فراي، ٢٠٠٥م: ١٢٧) «يمنح زيوس في الأساطير اليونانية، تيرزياس القدرة على التنبوء بالمستقبل.كما اطلع أبولو كاساندر ابنة بريام على التنبوء بعد أن وقع في حبها. وفي بهمن نامه عندما رأى برزين ابن الراعي أخبره مباشرة عن مستقبله. وفي قصة الإسكندرقام النبع المتكلم والشجرتان الآكلتان للحم البشر إحداهما ذكر والثانية أنثى بإخباره عن موته. كان رايهند يتقن التنبوء كذلک وفي النهاية تنبأ لخسرو برويز.» (رستكار فسايي، ٢٠٠٤م: ١٠٣) وفي الملاحم الطبيعية والوطنية

يقوم سروش بدور المتنبئ ويكون واسطة بين الآلهة والأبطال «البطل يتواصل مع الآلهة ويتحـدث معهم.» (شميسـا، ٢٠٠٢م: ٧٧) نلاحظ هذه الدالة القصصية في أغلب القصص الأسـطورية وتلعب دوراً هاماً في تحديد مصير الأبطـال، وبما أن البطل ذو صفات إلهية، فسوف يعتني الله به. يظهر سروش في الحلم واليقظة لتحرير البطل من العوائق التي تقف في طريقه ثم يغادر بعد إرشـاد البطل أو التنبوء بما سيحدث. وتظهر هذه الدالة في الشاهنامة بأشـكال مختلفة. وكذلک في سـامنامه يلعب اهاتف الغيبي أكثر أدوار التنبوءحيث ظهر الهاتـف في الحلم واليقظة لتحرير البطل من العوائق التي وقفت في طريقه ولإرشـاده إلى الطريق الصحيح، وفي كافة الحالات كان الإله يرسله ويتواصل مع سام عن طريقه.

به گوششفرو گفت فرخ سروش　　　كه ازدست دادی دل وعقل وهوش

به چين رو كه فالت همايون شود　　　ز ماه رخش مهرت افزون شود

- همس الهاتف في أذنه وقال هل فقدت عقلک و قلبک؟

- اذهب إلى الصين بحظک السعيد ليزيد حبک ويصبح كالقمر المشرق.

(خواجوی كرمانی، ٢٠٠٣م: ٥٨ وانظر أيضاً: ١٧٣، ٥٦١، ٦٢٧، ٦٣٦)

٤-٤-٢- الأحلام والرؤى: وتعتبر من العناصر الهامة والشـائعة كثيراً في القصص. في أغلـب الحالات يحلم الأبطال بالأحداث الرئيسـة قبل وقوعها (سـّرامی، ١٩٩٤م: ٥٥٤)، وتتجلى هذه الدالة في سامنامه أكثر من مرة. حيث منح فريدون في الحلم مكافأة ولادة رسـتم لسـام. (م،ن: ٦٧) وفي بعض الحالات تكون هذه الأحلام الصادقة الحل للكثـير من المشـاكل. عندما ييأس العفريت فرهنک من العثور على سـام ينام فيحلم بسـيدنا آدم عليه السلام الذی يرشـده إلى طريق إنقاذ سام. (م،ن: ٣٧٨، ٣٧٧) تقسم الأحلام في هذه القصة إلى عدة فئات:

أحلام سـام: بما أن سـام يفكر بحبيبته بريدخت، يراها في حلمه ويفرح (م،ن: ١٠٣) عندما يأمر ملک الصين بحبس بريدخت في السـرداب يحلم سام بأنها تتألم تحت ستارة سـوداء. (م،ن: ٣٨٨) عندما تقع بريدخت أسـيرة لدى أبرها العفريت، يطلب سـام لها المسـاعدة في حلمه. (م،ن: ٤٨٠) كما يقوم جمشيد بإرشاد سام في الحلم إلى الموروثات الثلاثة (كأس ينعكس فيها العالم "جام گيتی نما"، السيف والكنز). (م،ن: ٥٤٠)

الأحلام التي يراها الآخرون: وجميعها تهدف إلى مساعدة البطل في القصة، ومنها: أحلام ملك الصين. (م،ن: ١٦٥، ١٩٨) حلم قلواد الذي يرى فيه أن سام يبحث عن مساعد، (م،ن: ٢٠٩) حلم ابن العفريت. (م،ن: ٢١٦) حلم قمرتاش وترك عبادة الأصنام ونوشاد. (م،ن: ٣٣١، ٥٨٩)

٤-٤-٣- الدعاء والاستجابة: من المضامين الدينية الهامة في سامنامه الإيمان بالدعاء والاستجابة مما نلاحظه في أعمال مشابهة. وتتمتع هذه الدالة في سامنامه بشيوع كبير مما يبين إيمان الشاعر بالله الواحد وتقتصر جميع الأدعية تقريباً على شخصية واحدة وهي شخصية سام بطل القصة مما يبين علاقته الوثيقة بالله: عندما وقع سام في دوامة عميقة ولم يعثر على طريق للنجاة، دعا الله لكي ينقذه فاستجاب الله لدعائه وأنقذه من الغرق. (م،ن: ٧٠) عندما أسر ملك الصين سام دعا سام الله أن ينقذه من السجن، وفي منتصف الليل أنقذته قمرروخ من السجن. (م،ن: ١٦٩) عندما دخل سام في حرب مع ملك الصين ولم يعد له أي مفر منه، دعا الله فاستجاب الله لدعائه وأرسل له قلواد وقلوش. (م،ن: ٢٠٨) عندما لجأ سام وقلواد إلى حصن هرباً من ملك الصين بدأ كل منهما بالدعاء. فأتى فرهنک وجيشه لمساعدتهما. (م،ن: ٢٥٩، ٣٤٤) وأثناء محاربته للطائر الذي ينفث النار، تمكن سام من التغلب عليه بالدعاء. (م،ن: ٥٤٢) وعندما تعرض سام للعنة عاق جادو وحبس في جبل من الزجاج، استجاب الله لدعاء سام وقضى على الساحر فانكسرت اللعنة (م،ن: ٤٣٥) وأخيراً عندما حاول سام القضاء على جهنم شداد، دعا الله فأرسل الله له المطر الغزير الذي أطفأ النار.

٤-٤-٤- النصيحة: إن الأعمال الأدبية التي تقترن بالنصيحة، تنتمي إلى زمرة الأدب التعليمي. رغم أن الدوال موجودة في كافة الأعمال الأدبية بنسب مختلفة، لكننا نلاحظها أكثر في الشعر الصوفي والملحمي. وتعتبر الشاهنامة من الأعمال التي تنتمي إلى الأدب الملحمي من جهة، والأدب التعليمي من جهة أخرى نظراً لاحتوائها على النصائح. وتتبين هذه النصائح أحياناً بشكل مباشر في الملحمة الشعرية وأحياناً أخرى في البنية العميقة للقصص ضمن إطار الدوال. بعد انتصار كيخسرو على أفراسياب وتطبيق العدل، تنحى عن الحكم لأنه أنهى رسالته. ذم الدنيا والحذر من التعلق بها أمر

نلاحظه فى مقدمة القصيدة على لسان الراوى حيث يقول:

جهـان چـو لعـين جهنـده بود　　خنـک آنکه قهـرش فکنده بود
بيا تا بشوييم ازين دوست دست　　نباشـيم در دام او پـاى بسـت

– العالم لعين ومتغير ولا يفوز إلا من لم يتعلق به.
– تعال لنبتعد عن هذا العالم ولا نقع فى فخه.

(م،ن: ٥١)

ترک تهمورث لوحاً كتبت عليه ثمانى عشرة نصيحة. (م،ن: ٥٤٥) أما سائر الحالات لهذه الدالة فهى: الإيثار لبلوغ شىء أكثر قيمة (م،ن: ٥٨) مدح العقل (م،ن: ٦٠) الدعوة إلى الصبر (م،ن: ٦٤) مدح الحكمة (م،ن: ٦٨) مدح طيبة اللسان والصدق والتوكل وذم النفاق وعدم الوفاء والبخل وأذى الناس (م،ن: ٤٠٨) وعدم بقاء الخيانة والكذب (م،ن: ٢٧٠) وفى بعض الأحيان يتوقف الراوى عن القص متأثراً ويذكر نصائحه الشـخصية. عندما يسـعى سـام فى بداية القصة إلى صيـد حمار الوحش، يتوقـف الراوى ويدعو القارىء إلى اليقظة وينصحه بها. (م،ن: ٥٤، ٥٨، ٢٦١)

النتيجة

تعتبر سـامنامه من الأعمال القصصية الشـعرية الفارسـية التى تتبع تقاليد الرواية الملحمية والقصائد الغرامية، أما من حيث الدوال القصصية فهى ترتبط بالنماذج القديمة للأنواع الأدبية المذكورة. الصور الأولية الموجودة فى اللاوعى البشرى وهى تظهر بشكل يتناسب مع كل زمان، ومن هذا المنطلق فهى تظهر بأشكال مختلفة وجديدة مثل الأسطورة والمذهب والحلم والعفريت والأوهام الشـخصية وغيرهـا، ونتبينها فى مختلف الأعمال الأدبيـة بأنواع مختلفة حسـب اختلاف المجتمـع وأذواق الناس، والنوع الرومانسـى غير مسـتثنى من هذه القاعـدة. إن كثرة الدوال الملحمية وقصـص الفتوات والخيالية والعفاريت والطلاسـم والسـحر والحبيبة وغيرها تدل على أن دوال سامنامهناتجة عن ارتباط الدوال الغرامية والملحمية الأسـطورية فى مرحلـة ازدهار كتب العجائب فيما يتعلـق بالمخاطب العامـى. وكما ذكرنا فإن أغلب الدوال كانت مسـتعملة فى الأعمال

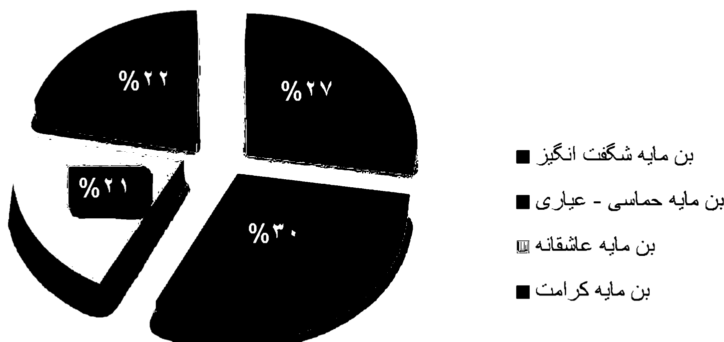
الروائية القصصية وخلاصة دراستها على الشكل التالى:

١. استخدمت فى سامنامه دوال مختلفة مثل الخيالية والملحمية وقصص الفتواتوالغرامية والكرامات، وهى لم تســتخدم إلا فى القليل من القصائد الشعرية القصصية. أنواع الدوال الموجودة فى فئة الدوال الخيالية والحماسية وقصص الفتوات فى هذه القصة هى تسع دوال تعتــبر واحدة من حيــث التنوع. أما الدوال الغرامية فهى ســبع حالات وتأتى فى المرتبة الثانية أما دوال الكرامات فهى الأقل وجوداً فى القصة وتشمل أربع حالات فقط.

٢. يمكننا أن نقول من حيث شيوع الدوال إن الدوال الخيالية مثل العفريت، الدوال الملحمية وقصص الفتواتمثل الأحلام والصيد بالحبال، الدوال الغرامية مثل مجالس الفرح والولائم ودوال الكرامة مثل الأحلام والرؤى هى الأكثر استعمالاً.

٣. من بين ٤٧ دالة موجودة فى ســامنامه، تعتــبر الدوال الملحمية وقصص الفتوات ذات النســبة الأعلى والأكثر شيوعاً واستخداماً، وبالتالى يمكننا أن نستنتج أن سامنامه تنتمى إلى النوع الرومانســى المتمحور حول العشــق، وكافة الأحــداث التى تتضمنها القصة والتى يتعرض لها ســام ســببها حب ســام لبريدخت، لكن لأجــل الوصول إلى هــذا الحب فإن العناصر الملحمية وقصص الفتواتتغلب على العناصر الغرامية، فالقصة رومانسية ملحمية بطولية، ووجود الدوال الخيالية وتغلب البطل على كافة العوائق بهذا الأسلوب يطابق النوع الأدبى الرومانسى، حيث تفوق قدرة البطل قدرات البشر.

النسبة المئوية للدوال القصصية



■ دالّة الخوارق ■ الدوالّ الملحمية □ الدوالّ الغرامية ■ دالّة الكرامة

المصادر والمراجع

اخياني، جميله. ٢٠٠٩م. بزم آرايي در منظومه هاى داستاني. طهران: زوار.

أسدي طوسي، علي بن احمد. ١٩٧٥م. كرشاسب نامه. تصحيح حبيب يغمايي. ط١. طهران: طهوري.

اميدسالار، محمود. ٢٠٠٢م. جستارهاى شاهنامه شناسى و مباحث ادبى. طهران: لانا.

بهار، مهرداد. ١٩٧٢م. اساطير ايران. طهران: توس.

بير، غيليان. ٢٠٠٧م. رمانس. ترجمة سودابه دقيقي. طهران: نشر مركز.

بارسانسب، محمد. ٢٠٠٩م. «بن مايه: تعاريف. گونه ها. كاركردها و...». فصلنامه نقد أدبى. السنة ٢. العدد ٥. مركز بحوث اللغة الفارسية وآدابها. جامعة تربيت مدرس. صص

تقوى، محمد والهام دهقان. ٢٠٠٩م. «موتيف چيست و چگونه شكل مى گيرد». جامعة تربيت مدرس. السنة ٢. العدد ٨.

خانلرى، برويز. ١٩٨٥م. شهر سمک. طهران: آگاه.

خواجوى كرمانى، ابوالعطاء كمال الدين محمود. ٢٠٠٣م. سامنامه. تصحيح ميترا مهرآبادى. طهران: دنياى كتاب.

ديويدسن، ألغا. ١٩٩٩م. شاعر و پهلوان در شاهنامه. ترجمه فرهاد عطايى. الطبعة الأولى. طهران: نشر تاريخ ايران.

رستكار فسايى، منصور. ٢٠٠٤م. پيكرگردانى در اساطير. طهران: معهد بحوث العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية.

رويانى، وحيد. ٢٠١١م. «بررسى تاثير شاهنامه بر سامنامه». مجلة گوهر گويا. السنة ٥. العدد ٢ (رقم التسلسل ١٨). صص ١٣٧-١٦٤.

سرّامى، قدمعلى. ٢٠٠٤م. از رنگ گل تا رنج خار. ط ٢. طهران: علمى و فرهنگى.

سركاراتى، بهمن. ١٩٧١م. «پرى: تحقيقى در حاشيه ى اسطوره شناسى تطبيقى». مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة تبريز. السنة ٢٣. الأعداد ٩٧-١٠٠

ـــــــ.١٩٩١م. «سام نمونه اى از يلان سترگ». مجموعة مقالات المؤتمر العالمى لتكريم خواجوى كرمانى. ج ١. كرمان. كرمان: جامعة الشهيد باهنر.

شميسا، سيروس. ٢٠٠٢م. انواع ادبى. ط ٣. طهران: ميترا.

صديقيان، مهيندخت. ١٩٩٦م. فرهنگ اساطيرى- حماسى ايران. الجزء الأول: بيشداديان. طهران: معهد العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية.

صفا، ذبيح الله. ٢٠٠٠م. حماسه سرايى در ايران. الطبعة ٦. طهران: اميركبير.

فراى، نورثراب. ١٩٨٥م. صحيفه هاى زمينى. ترجمه هوشنک رهنماى. طهران: هرمس.

فلكى، محمود. ٢٠٠٣م. روايت داستان. طهران: بازتاب نكار.

قائمی، فرزاد. ٢٠١٠م. (تفسیر انسان شناختی اسطوره اژدها و بن مایه تکرارشونده اژدهاکشی در اساطیر). جستارهای ادبی. مجلة محكمة. العدد ١٧١.
قنبری جلودار، اصغر. ٢٠٠١. سنجش پری در اساطیر ایرانی با جن. رسالة ماجستير في اللغات القديمة. طهران: معهد العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية.
کرتیس، وستا. ٢٠٠٢م. اسطوره های ایرانی. ترجمة: عباس مخبر. الطبعة ٣. طهران: نشر مرکز.
کریستین سن، آرتور امانوئل. (٢٥٣٥). آفرینش زیان کار در روایات ایرانی. ترجمة: احمد طباطبایی. تبریز: كلية الآداب والعلوم الإنسانية ومعهد التاريخ والثقافة الإيرانية.
غری، مارتین. ٢٠٠٣م. فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگلیسی. ترجمة: منصوره شریفزاده. طهران: آكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية.
محجوب، محمدجعفر. ٢٠٠٤م. ادبیات عامیانه ایران. بجهود حسن ذوالفقاری. ط٢. طهران: نشر چشمه.
محمدزاده، سیدعباس ووحید رویانی. ٢٠٠٧م. سامنامه از کیست. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية – مشهد. العدد ١٥٨.
مختاری، محمد. ١٩٩٠م. اسطوره زال تبلور تضاد و وحدت در حماسه ملی. طهران: آگه.
مصاحب، غلامحسین. لاتا. دائرة المعارف فارسی. الجزء ١. مفردة جادو. طهران: شركة الكتب الجيبية.
میرشکرایی، محمد. ٢٠٠٣م. «خضر در باورهای عامه» کتاب ماه هنر. العددان ٥٥-٥٦.
ناردو، دان. ١٩٨٥م. اسطوره های یونان و روم. ترجمه: عسکر بهرامی. طهران: ققنوس.
هدایت، صادق. ١٩٩٩م. فرهنگ عامیانه ی مردم ایران. جمع جهانگیر هدایت. طهران: نشر چشمه.
یاحقی، محمد جعفر. ٢٠٠٧م. فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی. ط١. طهران: فرهنگ معاصر.
یونغ، کارل غوستاف. ١٩٩٨م. انسان و سمبول هایش. ترجمة: محمود سلطانیه. ط ٣. طهران: انتشارات جامی.
ــــــــــ . ٢٠٠٤م. الإنسان ورموزه. ترجمة: حسن اکبریان طبری. طهران: یاسمن

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م

صص ١١٨ ـ ٩٧

موتيف النخلة والزيتونة في شعر سميح القاسم

كبرى روشنفكر (الكاتبة المسؤولة)*

حامد پورحشمتی**

الملخّص

تحتلّ بعض الأفكار والأحداث مكانة مرموقة في معيشة البشر ومثلما تتحوّلان إلى جزء من هواجسه الّتي تدفعه إلى المزيد من الإلحاح والتكرير، حتّى إنّها تظلّ له ميسما ذاتيّا ملازما قد يصوّرها متعمّدا أو عفو الخاطر، ولكن تكرار هذه الصورة المعبّرة عن الهواجس على التوالي يدلّ على أنّه ينهض بما لايطّلع على واقعه بحكم العادة؛ فقد يظهر هذا التكرار - بالرغم من أنّه ظاهرة نقديّة لغويّة - موتيفا يعتبر عنصرا بنائيّا في النص الشعريّ متجلّيا في العلامات والدلالات اللتين يوظّف من خلالهما الشاعر الرموز والصور الشعريّة ليضفي على شعره ميسم الجمال. إنّ الموتيف في الشعر سميح القاسم يحظى بأهمّية بالغة ويمنح المتلقّي مفتاحا يفتح به الفكرة الكامنة في نصّه وسواء أيكون اسما أو فعلا أو جملة، يتبدّل إلى نقطة مركزيّة يحوم حولها شعره؛ ففي بعض الأحيان لينال رؤية معيّنة يتمسّك بالتكرار الّذي يرافق الإلحاح على هاجسته اللحظويّة مثل توظيفه موتيفي النخل والزيتون اللذين بلغ تكرارهما على الترتيب ٥١ و٦٩ مرّة في أشعاره متناسبا مع الأهداف المقاوميّة الّتي يطالب بها المقتضى الشعريّ حيث يحمل الأول منهما رموزا للاستقامة، والنشاط، والحياة الجديدة ويوحي الثاني بالتجدّد، والعمران، وتراث الشاعر الدينيّ الّذي انعقد بأحاسيسه الوطنيّة. تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على توظيف موتيفي النخلة والزيتونة في شعر سميح القاسم مع الإشارة إلى المعطيات الإحصائية من تكرارهما في الأشعار، والاعتماد على الطريقة الوصفيّة- التحليليّة الّتي تساعد على تحليل النصوص الأدبيّة وفكّ الرموز والدلالات فيها.

الكلمات الدليلة: الشعر الفلسطينيّ المعاصر، الموتيف، سميح القاسم، النخلة، الزيتونة.

*. أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران

kroshan@modares.ac.ir

**. طالب مرحلة الماجستر في اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. جميل جعفري

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٧/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/١١/١٧ش

المقدّمة

إنّ الموتيف[1] دراســة نقديّة تحلّل النص الأدبي ويوصف دالّاً رافدا على فهم المدلول وموقفا منهجيّا في صياغة النص بحيث يستوعب مجموعة حثيثة من العناصر السرديّة المتعاضدة لتكوين بنيته العميقة ويقف موقف الصورة لإضفاء الجماليّة على النص. يقوم الموتيف على تكارير تعكس زاوية من المواقف الذاتيّة والإنفعاليّة، غيرأنّ كل تكرار لابدّ أن يملک في حناياه دلالات نفسـيّة وتأثّرية مختلفة على أساس السياق النصيّ، ولولا ذلک لكان تكراراً بحتا لمجموعة من أشياء لاتضطلع بمعنى أو وظيفة في هيكلة النص؛ لأنّ التكرار أحد أدوات جماليّة تجعل الأديب يقدر على ترتيب موقفه وتصويره؛ فمن المحتمّ أن يعتمد التكرار على مضمون كامن وإلّا يغدو هذا مجرد حشو. (المنصور، ١٤٢١ق: ١٣٠٥و١٣٠٤) يستخدم الموتيف لتحقيق جماليّة محدّدة وفائدة مرجوّة داخل النص الأدبيّ عبر الإعادة والتكرار إمّا بلفظة أو بفكرة دون قيامه على تكرار عشوائي غير مثير بل يمكن الحصول عبره على ما يدور حول النفس الإنسانيّة إلحاحيا من عاطفة، وأحاسيس، وطبيعة الشعر، والسياق الشعريّ، والانفعالات النفسيّة، وتقرير المعاني، والربط بين الأبيات، والموسيقى الشعريّة، وعكس تجربة الشاعر، ولغته الشعريّة، وإشاعة النظم والتنسيق.

أمّا الموتيف عند سميح القاسم فهو أحد الظواهر الفنّيّة البارزة في قصائده وقد تتنوّع مظاهره حسب الحالة النفسيّة والشعوريّة الّتي تحدق بالشاعر أثناء لحظة تجربته الشعوريّة ولحظة الإبداع؛ إذ هنالک بعض المواضيع، والأفكار، والصور الأثيرة الّتي تغلبه بعض الأحايين؛ فيكرّرها للمواكبة لكلّ الأحداث المتّصلة بقضيّته (القطّ، ٢٠٠١م: ٧٦) بغية التأثير في المخاطب أو إزالة الستار عن حسّ باطنيّ يلازمه من خلال الحياة؛ فكانت قصائده أشدّ القرب من نبض الحياة اليوميّة فعلا وفاعليّة حيث لايأتي الشاعر بالصورة الواقعة في ساحة الخيال إلّا على قدرما يسرد عن واقع ملموس يعيش كلّ جزئيّاته (سقيرق، ١٩٩٣م: ٢٣)؛ فيخلق إمتزاج الخيال والواقع عند القاسم صورة شديدة الغليان، والثورة، والفاعليّة ويتمّ كلّها بتوظيف الفكر والصور المختلفة في قالب

1. Motif.

المفردات والتراكيب المكرّرة مثل توظيفه المتوالى شـجرتى النخلة والزيتونة على صعيد المقاومة فى طيّات أشعاره.

أسئلة البحث

١. ما هو دور موتيفى النخلة والزيتونة فى شـعر سميح القاسم بين القصائد إحصائيّا ودلاليّا؟

٢. كيف يتمّ تقديم موتيفى النخلة والزيتونة ودورهما التوظيفى فى شعر سميح القاسم على قالب الفكرة، والصورة، والواقع؟

خلفيّة البحث

إنّ الموتيف يعتبر موضوعا جديدا فى الأدب ولا تعود الدراسة حوله إلى زمن بعيد، لكنّ المحاولات الأولى فى هذا المضمار غربيّة؛ فأوّل من قام بالدراسة حول الموتيف كان "اسـتيت تامسون" الإمريكيّ حيث كانت دراسـته هذه على نطاق معجم الموتيفات فى الأدب الشعبيّ فى كتابه "**الحكاية الشعبيّة**" سنة ١٩٤٦م، راميا من خلال العناية بالموتيف إلى تصنيف الحكايات الشـعبيّة العالميّة فى بدايات القرن العشـرين، ثمّ تليه الدراستان مـن "اليزابت فرنزيـل" الألمانيّة فى كتابيه "**مضامـين الأدب العالمىّ**" و "**موتيف الأدب العالمـىّ**" (تقـوى ودهقان، ١٣٨٨ش: ٩ و ٨)، أمّا فى عالمنا اليـوم فأُخِذ الموتيف بعين الاعتبار فى المجتمعات الأروبيّة عنصرا نشيطا فى نقد الأعمال الأدبيّة وتحليلها، وجلّ العنايات حول فاعليّته لاتعود إلا إلى السـنوات الأخيرة، غير أنّه لايحظى فى الأدبين العربىّ والفارسـىّ بخلفيّة واسـعة؛ فجرت فى الأدب الفارسىّ أعمال عدّة تدلّ على أنّه سبق اللغة العربيّة فى هذا الحقل، على سبيل المثال:

تمّت دراسـة تعنون بـ"**كاركرد موتيف در داستان**: توظيف الموتيف فى القصّة"، كتبتها بروين سـلاجقة سـنة ١٣٨٣ش وجعلت فيها الموتيف نقطة مستهلّة لوجهة نظر الرمز فى الأدب مفتّشة عن أعماله فى نقد معتمد على التحليل وفرّعته إلى ثلاثة ضروب: الموتيفات المتكرّرة فى عمل خاصّ والّتى تعدّ هاجسة الكاتب أو الشاعر فى العمل الأدبىّ، الموتيفات

المتكرّرة في جميع أعمال الأديب أو في بعضها ممّا يتراءى أن تظهر هاجسته اللحظويّة أو الخالدة والموتيفات المتكرّرة التي تجلو في كلّ شيء وتمنحه ميزة معنويّة.

أمّا الدراسة التي تسهم إسهاما بارزا في معرفة الموتيف وتنفيذه، فكانت بحثا كتبه محمد تقوى وإلهام دهقان بتسمية "**موتيف چيست و چگونه شكل مى گيرد**: ما هو الموتيف وكيف يتكوّن"، والّذي انتشر في مجلة النقد الأدبيّ بجامعة تربيت مدرس بطهران سنة ١٣٨٨ش، وقام الباحثان فيه بتعريف الموتيف اللغويّ والاصطلاحيّ، ووظيفته في عالم الأدب وتحليل الأعمال الأدبيّة ثمّ ساقا الكلام إلى صلته بمصطلحات متشابهة معه. فضلا عن ذلك كتبت رسالة الماجستير بقلم إلهام دهقان وإشراف محمد تقوى بتسمية "**موتيف و گونه‌ها و كاركردهاى آن در آثار داستانى صادق‌هدايت**: الموتيف وأنواعه ووظائفه في أعمال صادق هداية القصصيّة"، انتشرت سنة ١٣٨٨ش، حيث توظّف الباحثة الموتيف في قصص صادق هدايت واقفة على أضرابه مثل الموتيف الواعي والعشوائيّ، والموتيف الفنيّ والتمثيليّ، وموتيف الفكرة والعاطفة؛ ثمّ تشير إلى علاقته بسائر العناصر الشعريّة.

إنّ الدراسات الّتي استهدفت المقاومة ولاسيّما المقاومة الفلسطينيّة تتوافر جدّا، لذلك نمرّ بالبحوث المتناثرة حولها ونزيد من تركيزنا على زاوية ممّا يعنى بسميح القاسم على منظور الأدب المقاوم:

رسالة ماجستير تعنون بـ"**مضامين اجتماعى و انقلابى در اشعار سميح‌القاسم: المضامين الاجتماعيّة والثورويّة في أشعار سميح القاسم**" كتبها سيد اسماعيل حسيني أجداد نياكي لعام ١٣٧٩ش، وهي تعتبر دراسة على التعريف بأعمال سميح القاسم والإطّلاع على خصائصه الشعريّه؛ فيقسّم الباحث رسالته إلى أربعة أقسام ولكن ما يرتبط بنا هو القسم الثاني الّذي يأتي فيه بالمضامين الإجتماعيّة والثوريّة لدى الشاعر منها الوطن، والمقاومة، والكفاح و... هذا وقد خصّص الباحث عنوان القسم الثالث منها بخصائص الشاعر الفنيّة وأيضا بالرمزيّة في شعره.

والأخرى رسالة "**تحليل عناصر مقاومت در اشعار سميح القاسم، سيد حسن حسيني وقيصر امين پور**" كتبها مرتضى زارع برمى سنة ١٣٨٩ش وعالج فيها مضامين المقاومة

بين ثلاثة شعراء في إطار دراسة مقارنيّة بين الأدبين الإيراني والفلسطيني المقاوم، ولكن مايخصّ سميح القاسم فيها يفيد بأنّ الباحث تمكّن من الوصول إلى مضامين جديدة في قصائد الشاعر مثل رسم صورة من المعاناة في الشعب الفلسطينيّ، والدعوة إلى القتال، وازالة الستار عن نهب الكيان الصهيونيّ وجرائمه، والروح المتفائلة بالمستقبل الزاهر و...

يكفي لعلوّ شأن هذا الشاعر أن تكتب دراسة يحوم مغزاه حول سرّ خلود أشعاره هي "**راز ماندگاری سروده های سميح القاسم: سرّ الخلود لأناشيد سميح القاسم**"، بكتابة السيد فضل الله مير قادري وحسين كياني سنة ١٣٩٠ش. يقدّم فيها الباحثان مقدّمة على ظهور شعر المقاومة الفلسطينيّة مع النظرة الموجزة إلى حياة سميح القاسم ويتطرّقان إلى أسباب خلود أشعاره مشيرين إلى مقدرته الفذّة على احتمال الشدائد وخلق الفنون والصور الجميلة في رسم الوقائع ونقل الأمل في المستقبل الزاهر إلى شعبه وفي النهاية التزامه بالواجبات البشريّة.

كتاب "**سميح القاسم وشعر معاصر فلسطين**" ألّفه حسين أبويساني سنة ١٣٩٢ش وفرّعه إلى القسمين: الأوّل ينظر فيه الباحث إلى الشعر الفلسطينيّ المعاصر قائما بتقسيمه إلى خمسة إتّجاهات أدبيّة، خُذها من التقليديّة إلى الحركة الشعريّة الجديدة، ويهدف في القسم الثاني إلى سيرة سميح القاسم وينصّ على دوره المرموق في الشعر الفلسطينيّ عارضا لمقتطف من نماذجه الشعريّة ليعرّف المتلقّي بأفكار الشاعر، ومعتقداته، وصوره الشعريّة.

تحسّبا للدراسات الأدبيّة الّتي جرت بشأن شعر المقاومة لم يعثر على دراسة تكون قد ركزّت فيه على الموتيف، ناهيک عمّا يخصّ سميح القاسم وشعره، ولكن ما يزيد من الجدّة في دراستنا هو القصد فيها بخطوة واسعة نحو العثور على موتيفي النخلة والزيتونة، على إعداد إحصائيّة من دورهما المكرّر في القصائد مع تحليلهما الأدبيّ والدلاليّ.

الموتيف ومكانته الأدبيّة

أستقى الموتيف من اللغة الفرنسيّة (movere)؛ وهو ترجم في اللغة الفرنسيّة إلى

الباعث، والداعی، والدافع، والعلّة، والفكرة الموسيقيّة (ألوان والآخرون، ٢٠٠٤م: ٥٥٢ و ٥٥١)، أو هو صورة وشـــخصيّة تنتشر فی كثير من الأعمال الأدبيّة وتعرض صدفة فی قضيّة واحدة بصورة لايت موتيف (بالديک، ٢٠٠١م: ١٦٢)، وفی اللغة الإنكليزيّة كجزء محدّد من المركّب الفنّی (آكســفرد، ١٩٧٨م: ٥٩٢)، وأصل اللفظة بهذه الهيئة ودخلت من الفرنســيّة إلى اللغات العالميّة الأخرى بيدأنه فی الفارسيّة تلقّی مضمونا خاطئا وترجم إلی "بن مايه" أو "درون مايه"؛ لأنّ "بن مايه" فی دراســة النص يحظی بحيّز واســع وكلّ طــرق يمكن أن تصل بالمتلقّی إلـــی المضمون ولكن الموتيف أحد هــذه الطرق وعلامته تكرار مؤثّر يندرج ضمن معالجة المضمون.

والموتيــف قــد يجلو لفظة وقد يكون فكــرة أو صورة تتكــرّر فی الإنتاجات الأدبيّة ويشــتمل على رافد أساسیّ تتبدّل فيه أشــكاله ومركّباته، ويرتبط بالإلحاح على قضيّة تشــغل الذهن مثل ضرب من الحادثة، والنظام، والإشارة، والصيغة الّتی توجد فی كثير مــن الأمور كما يمكن أن تتحوّل به بنت مســتكرهة إلی أميرة جميلة بوصفها موتيفا فی القاموس الشعبیّ ويكون تطوّر القصّة قد وضع النقطة عليها. (آبراهامز، ١٩٩٩م: ١٦٩) فی الواقــع حينما تشــغل قضيّة ما بال الأديب فلا مراء فی أنّهــا تتجلّی فی عمله ومن هنــا ينطلق دور الموتيف الّذی يقيــم علاقة وطيدة بين مشــغوليّات الأديب، وأفكاره، وهواجســه بالصورة التی يرسمها أو بعبارة أخری، هو ثقبٌ فی صدر الأديب ليُخرج ما يكون فيه من المعتقدات، والأحزان، والابتهاجات و ....

يعــرّف الموتيف عنصــرا تعمديّا أو إعتباتيّا منتميّا لمهــارة أدبيّة يوظّفها الأديب فی نصــه وقديكــون لفظة أو فكرة أو صــورة غالبة على النص حيــث تصعب فی الظروف العاديّة معرفته، غيرأنّ التطوّر الشكلیّ هذا يزيد من قيمة النص الجماليّة ويرفع قابليّته التحليليّــة والنقديّــة، ويفيد بمدی مقدرة الأديب على التعبير عمّا يشــغله على التوالی. فليس المراد بالموتيف متوقّفا عند تكرار قضيّة عشــوائيّة فی البنية الشعريّة بل ما يهمّه فيه هو الوقع الانفعالی الملحوظ فی المســتلم حيــث لاتدرک درجة هذا التأثير والتأثّر إلّا عبر معالجة الموتيف والعثور على عناصره المتكوّنة، فكلّ موتيف يضمّ دلالات نفسيّة وانفعاليّــة تطالب بها طبيعة الإطار النصّی ولولا تلک ليصبح بالتأكيد تكريرا بحتا دون

الرمى إلى غرض ومعنى؛ وعيا بذلک لقد كان الموتيف فى شـعر سميح القاسم أيضا أحد الأدوات الجماليّة الّتى تسـعفه ليُنعِم على عمله بصـورة واقعيّة وخياليّة دون المفرّ إلى القضايا الافتراضيّة، لذلک انتخبت دراسـتنا – بين معجم الموتيفات الّتى يعثر عليها فى قصائد الشاعر بكثافة – موتيفى النخلة والزيتونة لإزالة الكواليس عن دورهما المكرّر والتوظيفىّ فى كافّة أشعاره المقاوميّة القارعة.

موتيف النخلة

النخل[١] هو شجر التمر وسيّد الشجر ومفردته نخلة – والاسم الآخر له النخيل المعرف باسـم الجمع – وهو يسـتعمل للتذكير والتأنيث. (ابن منظور، لاتا: ٤٣٧٨) تنتشر أشجار النخلـة فى المناطق الحارّة من العالم، لكنّه فى العالم العـربىّ يتميّز بثماره وبجذعه الطويل خاصّة منها فى العراق، ومصر، والجزائر وفلسـطين و... وهو مجرّد شـجرة بين الأشـجار لايتسـاقط ورقها، ولكلّ جزء منها فائدة عظيمة كليفها[٢]، وسـاقها، وجريدها[٣]، وسعفها[٤] ناهيک عن الموادّ المستخرجة من ثمرتها. (العمارى، ٢٠١١م: ٢٤٠) لقد جاءت النخلة فى القرآن الكريم عشرين مرة بصيغة المفرد تارة، والأخرى بصيغة الجمع، وأيضا بغير لفظتها مثل الإشـارة إليها ب "الشـجرة الطيبة واللينة" و"حدائق غلبا" لمكانتها وأهميّتها حيث يشاهد الإبداع فى هاتين التسميتين اللتين لم‌يسمع من العرب الإطلاق عليها هكذا.

ولشجرة النخل حصّة بارزة فى الأدب العربىّ قديماً وحديثاً، واهتمّ بها عشّاق الأدب من الكتّاب والشـعراء فصيحة وعامية، رسميّة وشـعبيّة بجعلها مـادّة طيّبة لإبداعاتهم الأدبيّة، وهى فى الشـعر الجاهلىّ ذات علاقة وثيقة بالمرأة، والناقة، والخيل، وتتجسّـد فى صـور تفرض نفسـها على الخيال الواقعىّ مثل ضـرب النخل جذورها فى الأرض، والتطـاول بقاماتهـا قمم الجبـال، تهبّ عليهـا الريـح وتنجذب الفـروع إلى الفروع، ويتشـابک فيها السـعف والجريد، ومن كثافتها كأنّها ذوائب الجوارى المهفهفة فى مهبّ

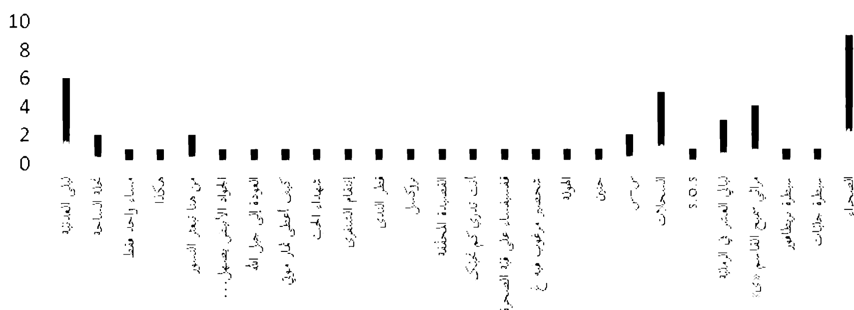
1. date palm.

٢. الليف: جمعه الألياف؛ قشّ النخل.
٣. جريد النخل: ورقه.
٤. السعف: فرع النخل.

الريح إلى الشــاعر العربىّ يصفها بأنّها أرض عربيّــة (عجينة، ١٩٩٤م: ٢٧٧) والعلاقة الرمزية الباطنة بين المرأة والنخل فى الشــعر الجاهلى، يعود ســببها إلى أنّ قطيع الابل حينما يلوح من بعيد كأنّها شــجرة النخلة، وبخاصّة إن كانت عليها الهوادج الّتى تشــبه النخل للغاية. (العبسى، ١٩٩٤م: ٢)

إنّ النخــل لايقتصر دوره الفعلىّ على الإبداع الأدبىّ بل يتجاوزه شــاملا للإبداع الفنّى التشــكيلىّ الّذى يجعلها من أهمّ الموتيفات والزخــارف فى الفنون العربيّة (جمعيّة أصدقاء النخلة، ٢٠١٣م: ٣٨)، وترتبط شــجرته فى الشــعر الفلسطينىّ المعاصر ارتباطا متماســكا بالانتماء وتظهر الموقف السلبى تجاه واقع فلســطين المرير، وعلى الرغم من النظرة السلبيّة التى تحملها الشجرة تجاه انتمائها القومىّ غيرأنّها تدلّ على الصدق الناتج عن قلب الشــاعر الفلسطينى سميح القاسم؛ فليس توظيفه النخلة فى قصائده إلّا دفقات شــعورية يدفع بها الإحســاس بالشــعور القومىّ وإلى التفتيش عن مخرج للمحنة التى يعيشها؛ فليخفّف من قسوة الأيام التى يعيش بين لظاها، يلجأ إلى مجموعة من التكارير المتبعثرة فى أشــعاره، تناول القاسم فى شــعره لفظة النخلة ٥١ مرّة، خذها من مجيئتها فى عنــوان القصائد ک "نخلة الســاحة" و"نخلة النص" إلى تكرارها المتزايد فى الســطور الشعريّة للقصائد كما تبيّن ذلک هذه الإحصائيّة:

عدد التواتر في القصائد



كما يتّضــح أنّ قصيدة "الصحراء" أحرزت معظم الأعداد المكرّرة من لفظة "النخلة" ومما يكون فى جذرها بتكرارها البالغ تســع مرّات وهى نســبة بمعزل عن القصائد الّتى تلحقــه تكراريّــا كقصيدة "ليلى العدنية"، و"الســجلات"، و"مراثى سميح القاســم". وفى

جلّها قلّما نجد صورا قديمة من النخلة بل فى أغلبيّة ساحقة منها تجلو صور مختلفة عن الصورة المألوفة نحو الجمال الّذى ينبع من وجدانه وأخيلته المصقولة فى مسيرة الأهداف المقاوميّة؛ فيستطيع أن يطوّع لغتها ناجحة ويغيّر دلالتها متماشيا مع تنمية تجربته الشعوريّة، ومواكبا للانفعالات الشعرية، والبلاغية، والفكريّة الّتى يجمعها فى ذهنه ويخرجها تكراريّا فى قالب الأهداف الّتى لاتخرج من إطار المقاومة مثل وصفه النخيل "رائعا" و"بائسا" ووصلها بأحداث فلسطين:

رائعا كانَ النَّخيلُ
بائسا صارَ النخيلُ..
بعدَ أن أهوىَ علىَ الشاطىء، مرزوقَ القتيلِ
بِرَصاصاتِ الدخيلِ..
خرَّ[1] مرزوقٌ، وعَيناهُ، وعَينُ البُندقيّةِ
فِى الوُحُوشِ الأجنَبيّة (القاسم، ١٩٨٧م، ج١: ١٥٩)

تتحوّل النخلة لدى القاسم إلى انسان فلسطينىّ مقاتل ينعم بالميسمين المتناقضين اللّذين لايمكن اجتماعهما معا وهما ال"رائع" وال"بائس"؛ فكلاهما حالة الإنسان الفلسطينىّ الّذى جرّب الموقفين قبل الإحتلال وبعده؛ فقبله كان رائعا مخضرّا عاليا وبعده صار بائسا مرزوقا خاضعا. فتشخيص الشاعر للنخلة يصل إلى حدّ أنّه يجعل لها عينا متساوية وأنيسة مع عين البندقيّة، كأنّ الشاعر يرى أنّ النخلة والبندقيّة لهما عينان ترتبطان ببعضهما بواسطة الوحوش الأجنبيّة الّتى هى رمز للعدوّ الصهيونىّ؛ فيصبح النخيل إنسانا فلسطينيّا تطلق عليه رصاصات الصهاينة وهو ينظر إلى البندقيّة، والبندقيّة أيضا تنظر إليه. هذه الصورة ضرب من صورة شعريّة يعرضها القاسم فى لحظة دمار النخلة الّتى تفقد بهاءها وجلالها بخرّها على الأرض نتيجة الإحتلال.

إنّ النخلة الّتى يرسمها القاسم فى شعره شجرة تتصف بميزات يبعد عنها غيرها من الأشجار وهى شجرة تستلهم الآخرين بتغييرات تقع فى شكلها وهيكلتها؛ فتتعامل مع القاسم فى النضال، لكنّها لاتستحسن منهجه فى الاكتفاء بالأغانى بل هى الّتى ترشد

---

١. خرّ: سقط وانكبّ على وجهه.

الشاعر إلى أنّه ماذا يفعل؟ وفيمَ ينشد؟ لذلک تنادی الشاعر وتهدّده بقطع الثمار حين لم يمسک عن الأغنية الّتی لاتنفعل بها الشجرة بل ما يهمّها هی المزاولة للأفعال الأساسيّة الّتی تهزّ أعماق العروبة وجذعها:

نَخلةُ الساحةِ نادَتنی مِرارا
آه يا أمِّی
وَقالَت لِی مِرارا
أنا لا أعطِی ثِمارا
لِانفعالاتِ الأغانِی
أنا لا أعطِی- إذا ما هزَّ جَذعِی ساعدانِ
...
علّمَتنی نخلةُ الساحة
يا أمِّی الحبيبةِ..أن أهزَّ الآنَ أعماقَ العُروبةِ
أن أهزَّ الجذعَ،
إن شِئتُ ثِمارا (القاسم، ١٩٧٨م، ج١: ٣٩٣ - ٣٩١)

يتعامل الشـــاعر مع شجرة النخلة الّتی تصبح مرشدة لما يجب عليه القيام به وترشده بلهجة ممزوجة بالتهديد المتوقّف على أنّها لاتمنحه ثمرة إن واصل الإعتماد على الأغانی؛ فالشـــاعر الّذی کان هـــو رائدا للحرکات المقاوميّة يتعلّم طريقة المقاومة من الشـــجرة، هی الّتی لاتثمر بالأغانی بل بهزّ جذعها. لايشـــير هذا المقطع من الشـــعر إلّا إلى رفض نضال الشـــاعر الأدبیّ وانحصاره فی الشـــعر وليس ذلک إلّا اســـتلهام لکلام يصدر من شـــجرة تبخل هنا فی حين تعدّ رمزا للکرم والجود لدی العرب (خلف، ٢٠٠٦م: ١١٤)، لکنّها لاتبذل ثمرتها إلّا بحرکة تستحقّ الجود والسخاء هی "هزّ الجذع" الّذی يتراءی أن يدلّ على مطالبتها للشـــاعر بإعداد نفسه على الدخول فی المعرکة وعدم اکتفاءه بسلاح القلم الشاعریّ للمقاومة. وأمّا إشارته إلی عناية الشجرة بالعروبة فأشدّ قرينة قربا من مضمون المقاومة بين سائر الألفاظ المستخدمة فی هذه الفقرات الشعريّة.

شجرة النخلة فضلا عن ميزتها المرشده تتصّف عند القاسم بشجرة تنطوی فی نفسها

علــى الكثير من الملامح الإيجابيّة حيث ترتبط مقاومة الأرض بمقاومتها كأنّها أصبحت رمزا للإســتقامة الخالدة للأرض الّتى تخــوض فى التيّارات العديــدة، فلو تفقد دوامها ويزول جمالها وطولها ليتغيّر كلّ النواميس الّتى سُنّت لتأخذ مكانها الصائب فى النواميس الأخرى وينعدم كلّ الأنظمة الّتى وُضِعت لتؤدّى العلاقات الصحيحة بين الأشياء؛ فزوال الشجرة يعنى زوال كلّ النواميش والأنظمة فى الطبيعة:

فِى انقصافِ[1] النَّخيلِ/ الجَميلِ/ الطَويلِ
كلُّ مئذنةٍ تَستحيلُ
شاعِرا
أو قتيلٌ
كلُّ أغنيةٍ قُنبلةٌ
كلُّ مرثيةٍ بُوصلةٌ[2]
كلُّ قنبلةٍ سُنبلةٌ
كلُّ سنبلةٍ مُعضَلةٌ
كلُّ مُعضلةٍ معبرٌ
نَحوَ بابِ الزِّمانِ النبيلِ .. (القاسم، ١٩٩٣م، ج٣: ٦٠٣)

تظهر شــجرة النخلة فى هذه الفقرة محورا يتوقّف عليه كلّ النظم والأحداث الّتى تقع حول القاسم من السمعيّة والمرئيّة؛ فهى شجرة جميلة طويلة تشبه المئذنة؛ لأنّ بنية المئذنة مســتمدّة من هيكلة النخلة الاسطوانىّ الّذى يرتكز عليها البناء الهندسىّ للكتل البنائيّة المسقفة، وهى سمة تتّســم بها العمارة الإسلاميّة على مرّ العصور. (عبدالأمير، ٢٠١٠م: ٥٥٢) تحمل النخلة فى شــكلها نموذجاً كاملاً للمئذنة وتحمل معها نظاماً أو نظماً هندسيّة دقيقــة لكيفيّة بناءها، فتضع لها مركزا متوسّــطا يقوم على عمود قائم أســطوانىّ البنية هو الجذع وتبلغ مشــابهتهما فى مشهد القاسم نهاية مبلغها حين يصير انقصاف النخلة متساويّا مع زوال المئذنة الّتى هى أوّل شىء تستحيل بعد انعدام الشجرة.

---

١. الإنقصاف: الإنكسار.

٢. البوصلة: جهاز فيه إبرة مغنطيسيّة تدور على محور دقيق، يتّجه رأسها دائما إلى الشمال.

يعترى زوال النخلة سـائر الدلالات مثل تحويل "الأغنية" الّتى تتحوّل إلى "القنبلة". فى الواقع الشـاعر الّذى يغنّى لشـجرة النخلة لتمنحه الثمرة لم يعـد يجد حافزا وباعثا لغناءه؛ لأنّ شـجرة النخلة إن لم توجد لديه فما هو الّذى يسـتلهم الشـاعر على خلق الأشـعار وتحويلها إلى الأغـانى؟ فلافارق له أن تكون الأغنيـة أغنية أو قنبلة، هناك تراسـل الحواس بين "القنبلة" والسـنبلة"؛ ذلك أنّ الأولى سمعيّة والثانية مرئيّة قاصدا من وراءه أن ينقل بالتلاعب بالألفاظ وخلط الدلالات بصورة متآزرة ما يحسّه بالتجربة المتصارعة فى نفسـه والمسـتحوذة على تفكيره من جرّاء مواقف محدّدة يبذل الشـاعر جهده لترجمتها فى طرق فنّيّة تعينه على إظهار كوامنه النفسـّية (عنوز، ٢٠٠٧م: ١٦٨)، ويضفى حالة سمعيّة على مايدرك بصريّا على طريق الإسـتعارة ليفاجئ المتلقّى ويبعده عن الصور التقليديّة المألوفة.

وفى تركيب ما قبل الآخر يعنى "كلّ معضلة معبر" يبدو تواجد التناص الإمتصاصىّ – هو الإكتفاء بأخذ معنى النص الغائب دون الاتّكاء على مبناه يعنى الأديب يسـتلهم مضمون نص أو فكرة دون أن يكون من هذا النص وجود لفظىّ واضح فى أثره (لوشن، ١٤٢٦ق: ١٠٢٦) – للآية الشريفة "إنّ مع العسر يسرا" ليبيّن أنّ الرافد هو "النخلة" ولو انعدمت، لكنّ الزمن هو الّذى يصلح كلّ الأمور ويعيد النظم إلى الأشياء والكائنات.

لاغرابة أن تكون النخلة لدى القاسم رمزا للحياة الجديدة والنشاط، وعلامة واضحة لخلـود الأرض وربّما يتغلغـل خلودها فى قضيّة أمّه الّتى بالرغـم من تجربتها الكوارث المتعدّدة غيرأنّها لاتزال تقوم على رجليها مقاومة مثل شـجرة النخلة الّتى فقدت كلّ ما نبت منها وخرج من التراب لكنّ جذرها الباقى يخلدها ويجعلها سـرا من أسرار مكان نبت منه هو الطين:

كانَت عاصِفةٌ مِن لَدُنى
وَعَواصِفُ كانَت مِن لَدُنک
هَلَعَت[1] وَانتهکَت سعفاتُ النخلةِ عنقودُ النخلةِ جذعُ النخلةِ
أبكى، يا ربَّ الجندِ القاضِى وَالشاهِد، أم أشكُرُ

١. هلع: إضطرب.

مادامَت بعضُ جذورِ النَخلةِ سِرّا مِن أسرارِ الطّين.. (القاسم، ١٩٩٣م، ج٤: ٩٥و٩٤)

تصبح النخلة في هذا المشـــهد الشعري تجســـيدا لمقاومة أمّ القاسم المعانية للعواصف المتعدّدة، في الواقع يعدّ الشـــاعر – الّذي دخل المعارک الأدبيّة وتذوّق ضروب التنكيل والنفـــي – المعاناة الحقيقيّة بأمّها؛ لذلک يأخذ لنفســـه عاصفة واحدة هي هنا رمز للظلم والمعاناة ولأمّه عواصف عديدة، ولرســـم المعاناة الّتي التحقـــت بأمّه يصوّر النخلة الّتي تنتهک من الجزء إلى الكلّ. فيبدأ انتهاک الشجرة بفروعها "سعفات النخلة" ثمّ عنقودها وفي النهايـــة جذعهـــا، كأنّ الدمار ينزل على الشـــجرة من الأعلى إلى الأســـفل بيد أنّ جذرها يســـلم من الدمار؛ وذلک أنّها تمتاز بســـرّ من أسرار الطين، في الحقيقة تتكوّن في ذهن القاسم غوامض من حقيقة النخلة الّتي قضت العواصف على هيكلتها لكنّ جذرها يخلد تحت الطين، فليس ذلک إلّا تذكير الثبات في أمّ تهبّ عليها الرياح الشديدة غيرأنّها ضربت جذورها وثيقة في طين الحياة ولايعلم سرّه غير الله تعالى؛ فيناديه القاسم مجهشا بالبكاء ليطّلع على الحقيقة المضمرة في هذه القضيّة.

موتيف الزيتونة

شـــجرة الزيتون[1] من الأشـــجار التابعة للفصيلة الزيتونية[2] وهي شجرة معمرة دائمة الخضـــرة وعادة تنبت بثمرة الدهـــن وهو الزيت (المصلح والصـــاوي، ١٤٢٩م: ٣٣٩)، ثمّ تزهـــر وتثمر بعد أربع الى خمس ســـنوات، متحوّلة من لونها الأخضر إلى الأسمر بعد نضجها وتستمرّ في إعطاء ثمارها أكثر من ألف عام. ثمرة الزيتون من الثمار الغضة، وتعتبر شـــجرة مباركة لأنّها أوّل شـــجرة نبتت في العالم، وأوّل شجرة نبتت بعد طوفان نوح (ع) وورد ذكرها في القرآن الكريم في ستّة مواضع هي سور الأنعام آية ٩٩، و١٤١، والنحل آية ١١، والنور آية ٣٥، وعبس آية ٢٩، والتين آية ١.

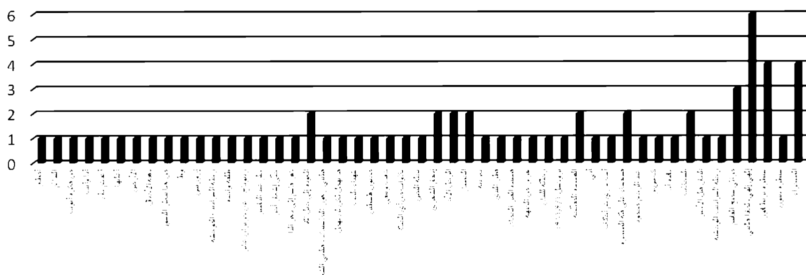
والزيتـــون يملک في وجهة النظر الفلســـطينيّة قيمة لملكيّـــة الأرض، وجمالها، وروعتها بخضرتها المســـتمرّة الّتي تكســـو الطبيعة والجبال، وهو أســـاس لحياة الإنسان الفلسطينيّ الّذي يتضرّر ويخســـر بإصابته، ويصل وقع هذا الخســـران إلى أشـــدّ حالاته حينما يمنع

1. Olea Tree.

2. Family :Oleaceae.

إسرائيل المجارى عن الإتصال بأشجاره تخسيرا للشعب الفلسطينيّ. وأمّا اختيار الشعراء الفلسطينيين شجرة الزيتون فى أشعارهم فيرجع سببه إلى الصلة التأريخيّة بينها وبين أرضهم؛ فهى فى الخطاب الثقافىّ والسياسّــى رمز للصمود، والبقاء فى هذه الأرض، وشــاهدة على الحقّ التأريخى المسلوب، وتكوّن تحديا لافتراءات الآخر الّذى يظنّ أن جذوره التأريخية تمتــدّ فى هذه الأرض (عتيق، ٢٠١٤م: ٨٤)، كما أنّ هذه الشــجرة تختزل دلالة دينيّة على اعتبار قدسيّتها، ولاتنفصل قدسيّتها عن البعد العقائدىّ المعتبر أنّ أرضها وقفيّة.

شجرة الزيتون تسرد حكاية حبّ الشاعر الفلسطينىّ لأرضه المحتلّة وتبيّن قصة غراميّة لأرضٍ تسقيها الدماء ويفيض جوفها بجسوم آلاف من الشهداء، وسطّر على أرض الشجرة أبرز مياسم العزّ والمقاومة مع أنّها كانت بما تحمله من مضامين قوميّة عالية، مرمى لأعمال العدوّ الصهيونىِّ المجرمة. يســتمدّ القاسم من شــجرة الزيتون، عند التعبير عن الإستقامة والصمود، وكان المبعث ما تحظى به الزيتونة من قوّة عظيمة على التناســق مع المتغيّرات وعلى المعيشة الطويلة فى ظروف قاسية؛ فهذه الشجرة الدالّة على النشاط والقوام وعلى الرســوخ والتلاؤم تصبح للقاسم موضوعا قابلا للعناية وواردا فى معجم موتيفاته بتكرار يوظّفه بوفرة فى كلّ أرجاء دواوينه وبالرغم من أنّه لامحلّ للفظتها فى عناوينه الشعريّة من القصائد والدواوين غيرأنّ تكرارها المثير يتناثر فى كلّ مكان من مجموعاته الشعريّة على قالب الهدف الواحد ولكن فى المواضيع المتعدّدة كما كرّر لفظتها ٦٩ مرّة فى جلّ الدواوين، والّتى بعضها مستقلّة بنفسها والأخرى تقترب من مضمونها؛ فالإحصائيّة التالية تؤيّد مبلغ التكارير العائدة إلى لفظة الزيتونة فى قصائد الشاعر كما يلى رسمها:



يتّسع عدد الإشارة إلى الزيتونة في قصيدته "إلهي إلهي، لماذا قتلتني" حيث لم تكن قبله في شعر القاسم مساحة ملحوظة تربو إشارته إلى الزيتونة على ستّ مرّات بينما لايمكن أن يعثر على هذا المقدار من العناية بشأنها في قصائده الأخرى، ثمّ تلاحظ خطوته الثانية والثالثة إليها في قصيدتي "الصحراء" و"سيرة بريطافور" اللتين تحظيان متساويتين بأربع مرّات من تكرار هذه اللفظة اللافتة للعناية. لقد ميّز سميح القاسم الزيتونة في شعره عن غيرها من الأشجار برمزيّة رائعة لاتخرج من الميزتين اللتين إحداهما تعود إلى قدسيّة هذه الشجرة والثانية إلى دلالتها على وطن الشاعر بوصفه مكانا تنبت فيه الزيتونة، وتصبح الزيتونة رمزا للأرض المحتلّة بنفسها ورمزا للحياة والمقاومة حيث أي حركة عدوانيّة ضدها بمنزلة القيام باحتلال البلاد، على أيّة حال ينحصر كلا القضيتين في حيّز واحد وهدف مماثل هو المقاومة الفلسطينيّة.

أمّا تلاحم الزيتونة مع العنصر الدينيّ في شعر القاسم فينمّ عن تراثه الدينيّ الّذى يصوغ هيكلة أشعاره يظهر ضمن إنتاجه واعيا أو عشوائيّا، مباشرة أو غيرمباشرة ليثير به الشاعر في القرّاء عواطفهم الدينيّة؛ لأنّ الموروث الدينيّ يشكّل على تنوّع دلالاته وتعدّد مصادره منبعا إلهاميّا ومحورا دلاليّا يحوك الكثير من المضامين والمعاني الّتي يستوحيهما الشاعر (الكسواني، ٢٠١٢م: ٢١)؛ فما يقرّب القاسم من الله تعالى ودينه الإسلامه هو تمسّكه بالعدل والحفاظ على وطن الشاعر المحسّ بأنّ ظلّه تعالى يغطّي هذه الأرض ويحاميها بكلّ ما فيها مثل شجرة الزيتونة المباركة:

لَو صَحّ أنّكَ واهبٌ أرضي لَهم ... أنا منكَ يا ربَّ السماءِ بَرَاء
فَانظُر، ألستَ تَرىَ جبيني بيدرا[1]؟ ... وَانظُر.. أنا زَيتونةٌ خَضراءُ
وَطَنٌ أنا.. مَرج ابنُ عامر قامتي ... وَالنقبُ[2] وَالأغوارُ[3] وَالأرجاءُ
وَأنا حنينُ اللاجئينَ وَثورةٌ ... مِلءَ الوُجودِ، وَرايةٌ حَمراءُ

(القاسم، ١٩٩٣م، ج٢: ٤٠٣)

---

١. البيدر: الموضع الّذى يجمع فيه الحصيد ويداس.
٢. الأغوار جمع الغور: ما انحدر واطمأنّ من الأرض، قعر الشيء.
٣. النقب: التقب.

يعتبر القاسم نفسه من يملك الشخصيّتين؛ الأولى منهما زيتونة خضراء. يعرّف الشاعر نفسه بزيتونة تتّسم باللون الأخضر وهو لون يذكّرنا لأوّل مرّة بلون الطبيعة والأشجار ويعبّرعن الحياة، والسرور، والسلام. (پيرانى شال وآخرون، ١٣٩٢ش: ٤٤) إنّ الزيتونة بنفسها رمز للسلام، وإضافة اللون الأخضر إليها تزيد من النزعة المسالمة فيها وفى من يوظّفها هو "الشاعر" ولكن هى فى هذه الأبيات أمام شخصيّة الشاعر الأخرى هى الّتى تتّسم بالراية الحمراء، لأنّ اللون الأحمر يدلّ فى الشعر الفلسطينى المعاصر على الثورة والتحرّر من الإستعمار (المصدر نفسه: ٣٣)؛ فذلک وجه آخر من سميح القاسم حيث تؤكّده قرينة من الشطر الأوّل فى البيت الرابع هى لفظة "ثورة" كما ذكر قبله "حنين اللاجئين" يمكن أن يدنو من مضمون السلام فى تركيب "زيتونة خضراء".

يشكّل الموروث الدينىّ إرتباطا وثيقا بوجدان الشاعر الإنسانىّ ومرجعيّته الدينيّة، ولاسيّما تأثّره بالقرآن الكريم لاحتواءه على الكثير من الرموز الدالّة ولصلاحيّته لكلّ زمان ومكان كان جميعها دافعا ليغرف الشاعر المعاصر من منهله الّذى لاينضب (النوافعة، ٢٠٠٨م: ٧)، لذلک ليضفى القاسم على نصّه جوّا من القداسة يدرج الزيتونة فى مجموعة من مفردات تناصيّة مستعارة للآيات الشريفة مبتغيا ليصبغ أشعاره صبغة معنويّة:

لام نون
وَضَراعةُ[١] روحِى، عِمادِى فِى الحَمأ المَسنُون[٢]
والكَفَنُ الطالعُ مِن جِلدِى
وَالتابوتُ الطالعُ مِن جَسَدِ الزَّيتونِ
وَالأسلافُ الموتى الأحياءُ الموتى
وَالأحفادُ الآتونَ (القاسم، ١٩٩٣م، ج٤: ٨٨)

يراعى الشاعر فى هذا المقطع ترتيبا دقيقا تقع فيه الولادة والموت بلمح البصر؛ فيبدأ بسرعة من دخوله فى الطين الأملس "الحمأ المسنون" ثمّ يموت ويلبس "الكفن"

١. الضراعة: الخضوع والذلّة.
٢. الحمأ المسنون: الطين الأملس.

وفى النهاية يُصنَع له تابوت من "جسد الزيتون". فبداية الإنفعال بالقرآن الكريم كانت بالمفارقة بين ترتيب الحروف المقطّعة فى مستهلّ المقطوعة الشعريّة وترتيبها فى القرآن الكريم للإعتراف بقداسة الحروف ونظامها المتميّز، أضف إليه تركيب "الحمأ المسنون" الّذى خلق البشر منه وهو جاء فى آيات ٢٦ و٢٨ و٣٣ من سورة الحجر وأمّا الآخر فهو تركيب "الأحياء الموتى" الآتى صفة للأسلاف فى قوله تعالى «ولاتقولوا لمن يقتل فى سبيل الله أموات بل أحياء ولكن لاتشعرون» (البقرة: ١٥٤)؛ فذكر المثالان ليطمئنّ إلى تواجد الزيتونة فى جوّ دينيّ وضعه القاسم لهذه الشجرة ليزيد من قداستها ومعنويّتها فى شعره.

الميزة الأخرى لشجرة الزيتونة فى شعر القاسم تنبثق عن شهرة الأرض الفلسطينيّة بها حيث تتجسّد هذه الشجرة لوحدها وطنا بكلّ جوانبها وتظلّ مجرّدة ما يحوزها القاسم من حياته ليدفع بها الحملات الصهيونيّة، فمعظم قدرة الشاعر يتلخّص فى زيتونة تحملها حمامة لتنشر السلام فى العالم مثل مايفعله ملك الله تعالى جبرائيل.

أصبَحَتِ اليومَ حمامة

حَمَلَت قصفةَ زيتونٍ[١].. وطارَت.

فِى بِلادِ الله .. جِبريلا.. بَشيرا بِالسَّلامَة (القاسم، ١٩٨٧م، ج١: ٥١٦)

يعتمد الشاعر فى توظيف الزيتونة ودلالتها على قواها الأسطوريّة ليكمل صورتها فى شعره؛ فيومئ فى مستهلّ الأمر إلى الحمامة الحاملة للزيتونة هى الّتى تجلب فى الموروث العالميّ الأمن والسلام مثل مافعلته لراكبي سفينة نوح (ع)، ولعلّ صورتها فى هذا القسم من شعر سميح القاسم تماثل الرسم الّذى رسمه الفنّان العالميّ بيكاسو بجعل الحمامة حاملة بمنقارها غصن زيتون بوصفها رمزا للسلام (عسكر، ٢٠٠٩م: موقع الناس)؛ لأنّ الحمامة الّتى تذكر فى شعر القاسم أيضا تحمل قطعة من فرع "قصفة" شجرة الزيتون وذاك لايظهر إلّا روح الشاعر المطالبة بالصلح والسلام. وتكتمل صورة السلام فى شعره حينما يأتى بالبشير الآخر بالسلام وهو ملك جبرائيل الأمين الّذى يصبح رمزا دينيّا لإذاعة السلام فى بلاد الله هى فلسطين.

١. قصفة الزيتون: فرعه.

إنّ الزيتونة لدى القاسم تحوى أكثرأشياء ثمنا يمكن العثور عليها فى فلسطين لكنّها أيضا لم تأمن من نهب المحتلّين؛ فحينما يزاولها القاسم فى شعره فمن المستبعد جدّا أن لا تكون ملامح من الشجن والحزن؛ وذلک أنّها تعيد الشاعر إلى جذوره وهويته بين أمّة العرب الّتى تستعير وجودها وجذريّتها من شجرة الزيتونة؛ فهى أقدم تأريخيّا من الشعب العربىّ:

زيتونةٌ مِن خَلّة[1] القَصَب
تَهِبُ الوجودَ لِأمّةِ العَرَبِ
نَشَرَت عَلى الآفاقِ خُضرتَها
وَتفجّرَت نُورا مَدى الحِقَبِ
ما زُرتُها إلّا وَعاجَلَنى
مِنها سؤالُ الحُزنِ: أينَ أبِى؟

(القاسم، ۱۹۹۳م، ج۳: ۱۷۱)

يتشبّث القاسم بالزيتونة ويشيد بها ليؤكد أنّها عصارة تمنح الحياة للشعب العربىّ ولولا هذه لما بقى شىء من تراثهم؛ فذاک التراث واحد من تلک الجذور الراسخة التى ترتكز عليها كلّ أمّة فى مواجهة أىّ رياح تعصف بوجودها القومىّ، فيزوّدهم وجود الزيتونة بإحساس قوىّ بخلفيّتهم، ويقين متعالٍ بأصالتهم وعراقتهم. إنّ الموتيف الموظّف فى هذه الأبيات بواسطة الزيتونة يخصّ حالتى الفرح والحزن وأمّا خضرة الزيتونة وانفجار ضوءها؛ فهُما ليسا إلّا تبيين لحالة الفرح بغية نشر السلام والرجاء فى قلب الشعب الفلسطينىّ لكنّ الشاعر حينما يقصد الاقتراب من الزيتونة تلازمه حالة الحزن الّتى تتبادر إلى ذهنه بشكل سؤال هو: هل تريد أن تزيد من حزنک بزيارة الزيتونة، فى الواقع تخضرّ الزيتونة إلّا أنّها محزونة من أنّها لاتغرس ولاتنبت بأبناء فلسطين بل بيد غير أبناءها؛ لذلک حزن الزيتونة بزيارتها ينتقل إلى سميح القاسم وانفجار ضوءها يبثّ علامة اخضرار الأرض واستقامتها إلى جانب نهبها.

إنّ لون الزيتونة المخضرّ ليس مجالا مغلقا لرسم الصورة المقاوميّة بل ظاهرها تماما

۱. الخلّة: الخصلة.

من الجذع، والجذر، والزيت، والغصن و... يحظى بميزات فريدة تتيح الحقل لولوج الشاعر فى أىّ منها لإكمال هدفه. وهذه المرّة تلفت أغصان الشجرة عناية القاسم نحوها:

وَأنتِ أيّتُهَا الشَمسُ
أيّتُها العَجَلةُ الهاربةُ مِن مَركبةِ اللهِ
إهدئِى قَليلا وانظُرِى إلىَ الهواءِ..
ملايينُ الأيدى مَشدودةٌ نَحوَكِ
ألا ترَينَ أغصانَ الزَّيتونَ هذه؟
إنّها أيدِينا .. أيدِينا القديمَةُ المَبتورةُ[١]
وَكلّها مَشدودةٌ نَحوَكِ (القاسم، ١٩٩٣م، ج٤: ١٨٠ – ١٧٩)

لاتنتهى استعانة القاسم بالطبيعة مركّزا على شجرة الزيتونة بل يلوذ بالأشياء المرتبطة بها ويستفيد من البواعث الّتى تُنبتها وتحول دون نبتها لمصلحته؛ لأنّها تساعده على توفير صورة موتيفيّة مؤثّرة مثل رنوّه إلى الشمس الّتى تطلع وتغرب على التوالى وهى تظلّ عند القاسم رمزا للعون والحماية لشجرة الزيتونة، يبدو أنّ القاسم جمع هنا المشهدين: أوّلهما مشهد الطبيعة المتكوّن من حركة الشمس والزيتونة، وثانيهما مشهد ساحة الحرب المتكوّن من حوار المعين والمستعين فيها؛ فليمنع الشاعر شمس ساحة القتال عن الغياب يتمسّك بذكرها بالتشبيهات المؤثّرة مثل تشبيه الشمس الهاربة من الإشراق نحو شجرة الزيتونة بهاربة من مركبة الله، فقدّس بذلك عمل الإشراق "هو الرفدة والحماية" ثمّ يشبّه أغصان الزيتونة بأيديهم الممدودة نحو الشمس لتطلب منها الإشراق وإن لم تنعطف أمام هذا الطلب المرجوّ فأظهرت بخلها وقسوتها.

النتائج

لقدكان الموتيف فى شعر سميح القاسم موقفا ممنهجا على التأكيد والإلحاح وهو ليظهر إلحاحه على الموتيف لميقع فى شبكة من تكرار عشوائىّ يدلّ على التفنّن فى البيان فحسبُ؛ بل يتوخّى به غاية جماليّة هى إثارة المخاطب وإحالته إلى قضية محيطة به؛

١. المبتورة: المقطوعة.

فالبحث عن الصورة الشعريّة حول موتيفى النخلة والزيتونة فى شعر سميح القاسم، ناتج عن العثور على تواجدهما المكرّر فى الأشعار وهذا التكرار الموتيفى لشجرتى النخلة والزيتونة كان بينهما متساويا على التقريب وإن كان الإختلاف بينهما فى استتباب الموتيفين ضمن القصائد وفى المضمون الّذى يضمره أى منهما والّذى يثمر الكشف عن تجربته الثوريّة فى إطار الهدف الواحد هو فكرة المقاومة؛ لذلک كان موتيف النخلة لديه دفقة شعوريّة يكمن وراءه الشعور القوميّ ويقصد به العثور على مخرج ليهرب به الشاعر من المحنة الّتى أصيب بها فى موطنه؛ فيصورّ النخلة فى شعره شجرة تتصف بميزات تبعد عنها غيرها من الأشجار، على سبيل المثال هى شجرة تصبح محورا يتوقّف عليه كلّ نظم العالم وأحداثه من السمعيّة والمرئيّة، هى رمز للإستقامة الخالدة للأرض، ورمز للحياة الجديدة والنشاط، وعلامة واضحة لخلود الأرض، وتصبح للإنسان الفلسطينىّ مرشدة توجّهه إلى طريق الصواب أو تحلّ محلّه كمقاتلة فلسطينيّة تلج فى المعركة، غيرأنّ الزيتونة فى شعر القاسم تختصّ بالقضيّتين؛ الأولى ترتبط باكترات الشاعر لقداسة الشجرة، هى الّتى تعود إلى حدّ بعيد إلى وجدانه المتماسک مع التراث الدينىّ، والثانية دالّة على أنّ الزيتونة ولاسيّما اخضرارها يبعث حياة للأرض الفلسطينيّة وشعبها حتّى تفضى إلى رمز للتجدّد والعمران.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن منظور. (لاتا). لسان العرب. تحقيق عبدالله على الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلى. القاهرة: دار المعارف.

بلاوى، رسول ومرضيه آباد وعباس طالب زاده وعباس عرب. (١٣٩١ش). «موتيف النخلة فى شعر يحيى السماوى». الجامعة اللبنانيّة. مجلّة الدراسات الأدبيّة. رقم ٧٦،٧٧،٧٨، صص ٨٦-٦٥.

پيرانى شال، على وزهرة ناعمى وخديجة هاشمى. (١٣٩٢ش). «نقد اللون الأحمر والأخضر ودراستهما فى أشعار نازک الملائكة». إظاءات نقديّة فى الأدبين العربى والفارسى. س٣. ع١٢. صص٥٢-٣٣.

تقوى، محمد وإلهام دهقان. (١٣٨٨ش). «موتيف چيست وچگونه شكل مى گيرد». فصلنامه تخصّصى نقد ادبى. ع٨. صص٣٢-٧.

خلف، يونس حمش. (٢٠٠٦م). «النخلة فى التعبير القرآنى». مجلّة التربية والعلم. ج١٤. ع١.

صص١٢٣-١٠٠.

سقيرق، طلعت. (١٩٩٣م). الشعر الفلسطينيّ المقاوم فى جيله الثانى؛ من قصيدة الثبات إلى قصيدة الانتفاضة فى الوطن المحتلّ. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

عبدالأمير، صفا بطفى. (٢٠١٠م). «الأبعاد الجماليّة للمئذنة فى العمارة الإسلاميّة». مجلّة جامعة بابل، العلوم الإنسانيّة، م١٨، ع٢، صص ٥٥٧-٥٤٩.

العبسى، محمّد موسى على. (١٩٩٤م). النخيل فى الشعر العربى. رسالة ماجستير. عمان: الجامعة الأردنيّة.

عتيق، عمر. (٢٠١٤م). «دراسة أسلوبيّة فى الزجل الشعبى ديوان تعب السنين للشاعر موسى الحافظ نموذجا». مجلة التراث والمجتمع. ع٥٦. صص١١٢-٨٣.

عجينة، محمّد. (١٩٩٤م). أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها. ط١. بيروت: دار الفارابى.

العمارى، الطيب. (٢٠١١م). «النخلة فى البيئة الصحراويّة قيطة اقتصادية ورمزية سوسيوثقافية». مجلّة الواحات للبحوث والدراسات. ع١٥. صص ٢٤٩-٢٣٨.

عنوز، كاظم عبدالله عبدالنبيّ. (٢٠٠٧م). «تراسل الحواس فى شعر الشيخ أحمد الوائلى». مجلّة مركز دراسات الكوفة. ع٦. صص١٧٦-١٦٧.

القاسم، سميح. (١٩٨٧م). ديوان سميح القاسم. ج١. بيروت: دارالعودة.

القاسم، سميح. (١٩٩٣م). الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم. ج٢. الكويت: دار سعاد الصباح.

القاسم، سميح. (١٩٩٣م). الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم. ج٣. الكويت: دار سعاد الصباح.

القاسم، سميح. (١٩٩٣م). الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم. ج٤. الكويت: دار سعاد الصباح.

القطّ، عبدالقادر. (٢٠٠١م). فى الأدب العربى الحديث. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

الكسوانى، ناهدة أحمد. (٢٠١٢م). «تجليّات التناص فى شعر سميح القاسم مجموعتا "أخذة الأميرة يبوس" و"مراثى سميح أنموذجا"». مجلّة قراءات. ع٤. صص٣٢-١.

لوشن، نور الدين. (١٤٢٦ق). «التناص بين التراث والمعاصرة». مجلّة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية و آدابها. ج١٥. صص ١٠٢٤-١٠١٩.

المصلح، عبدالله عبدالعزيز، عبدالجواد الصاوى. (١٤٢٩ق). الإعجاز العلميّ فى القرآن والسّنة. ط١. جدّة: دار حياد للنشر والتوزيع.

المنصور، زهير أحمد. (١٤٢١ق). «ظاهرة التكرار فى شعر أبى القاسم الشابى؛ دراسة أسلوبيّة». جامعة أمّ القرى. السنة الثالثة. ١٣٥٩-١٣٠٣.

النوافعة، جمال فلاح. (٢٠٠٨م). أثر القرآن الكريم فى الشعر الفلسطينى الحديث. أطروحة دكتوراه. جامعة مؤتة: عمادة الدراسات العليا.

المصادر الإنكليزيّة:

Abrams, m.h(1999): a glossary of literary terms, printed in the united states of America.

Alwan, f.s, m.saio, gl. Simon, m.sassine(2004): dictionnaire francais-arabe, beyrouth, liban.

Baldick, chris(2001): the concise oxford dictionary of literary terms, oxford univer sity press.

Oxford University (1978): The Oxford English Dictionary. University press: Oxford.

المصادر الإنترنتيّة:

جمعيّـة أصدقاء النخلة. (٢٠١٣م). النخلة في وجدان الشـاعر سـلطان بن خليفـة الحبتور. www. iraqi-datepalms.net/Uploaded/file/MagazineDatePalms121.pdf .

عسـكر، قصي الشـيخ. (٢٠٠٩م). مفهوم الحيوان والطير في شعر الشـاعر صدام فهد الأسدي. موقع الناس، http://al-nnas.com/CULTURE/13sd.htm.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م
صص ١٤١ ـ ١١٩

شعر العلامة السيد محمد حسين فضل الله في ضوء النقد البنيوي

(قصائد من ديوان في دروب السبعين نموذجا)

سيد محمد ميرحسيني*
إلهام مريمي (الكاتبة المسؤولة)**

الملخص

يحظى ديوان في دروب السبعين للعلامة السيد محمد حسين فضل الله بأهمية خاصة بقصائده الكلاسيكية والحديثة ولغته الصوفية والشعور المتقد تجاه رؤية الخالق والتأمل في حصيلة العمر. إن ما كان مؤثراً في نقل رسالة الشاعر هو الصور البيانية وبنية القصيدة. تحاول البنيوية (structuralism) شق طريقها في سبيل الكشف عن العلامات الجديدة وفهم العلاقات الداخلية للعمل الأدبي. تحاول هذه المقالة التطرق إلى سيرة العلامة السيد محمد حسين فضل الله وقريحته الشعرية والتعريف بديوانه، إضافة إلى دراسة أسس النقد البنيوي في بعض قصائده. لأجل ذلك، ستعنى المقالة بمستويين من مستويات اللغة الشعرية هما المستويات الخارجية التي تمثل الوزن والقافية الشعرية والبنية الصوتية والكلامية والنحوية والتركيبات الحديثة، والمستويات الوسطى التي تتناول الصور الشعرية والعلامات والرموز مع الإشارة إلى الشواهد والأمثلة. يحاول هذا البحث تقديم شرح أدق للأشعار بافتراض وجود نوع من الوحدة بين البنية والمضمون.

المفردات الدليلية: السيد محمد حسين فضل الله، في دروب السبعين، النقد البنيوي.

---

*. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران
sevensbc@gmail.com
**. طالبة مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندي
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١٠/١٥ش
تاريخ القبول: ١٣٩٤/٥/١٩ش

المقدمة

المنهج البنيوى منهج يستخدم للبحث والتحليل النصى ويحظى فيه الاهتمام بالبنية أى الشكل والمعنى مع المفهوم بأهمية كبيرة بحيث لا يمكن تحقيق الهدف دون أخذ كل من الجانبين بعين الاعتبار.

يعتقد رومان ياكوبسن أحد أشهر الشكلانيين الروس أن البنية تشمل الشكل والمعنى ولأجل الدخول إليها يجب البدء من الصوت والمرفيم لنصل إلى دراسة البنية الكلية «ولذلک فإن ما يقال من أن الناقد البنيوى الذى لا يتعامل مع المحتوى بقدر ما يتعامل مع الشكل، لا يمكنه أن يكون مصيباً مائة فى المائة.» (شميسا، ٢٠٠٤م: ١٨٠) يحظى كل من المحورين النمطى والإيحائى فى النظريات الأدبية الحديثة وفى التحليل البنيوى للشعر بأهمية كبيرة «تتكون كل جملة من عدد محدود من الوحدات اللغوية التى تقع على تسلسل خطى إلى جانب بعضها البعض لكى تؤدى معنى فورياً. ويبين لنا مبدأ الطبيعة الخطية للدلالة اللغوية أن نمط الوحدات اللغوية يبنى المعنى النهائى لكل مفهوم.» (أحمدى، ٢٠١٣م: ٢٠-١٩) إن سبب الاختيار ونوعية الوزن الشعرى ودراسته ودراسة القوافى الجانبية والداخلية عن طريق تسليط الضوء؛ يخلق نوعاً من التوازن فى البيئة الشعرية يدين للتكرار المختار بدلاً من الحروف الصامتة والصائتة والمفردات. كما أن دراسة المفردات المختارة وتضادها وتناسبها وتوازنها النحوى مع العثور على تركيبات قواعدية وتكرارها والوصول إلى الصور البيانية مثل التشبيه والاستعارة والمجاز فى الأشعار والوصول إلى التركيبات الحديثة والرمزية ودراسة العلامات اللغوية للوصول إلى الدلالات المناسبة والمطلوبة؛ جميعها من العناصر التى تكوّن دراسة بنية العمل الأدبى. ومن هذا المنطلق قالوا: «البنيوية حركة تبدأ بالمنحى الذرى وتنتهى بالنظرة الكلية.» (دان، ٢٠٠٤م: ١٥٧) وسيقوم البحث بدراسة وجهة النظر هذه فى ديوان "فى دروب السبعين" للعلامة سيد محمد حسين فضل الله؛ لفهم جماليات اللفظ والمعنى، سعيا للإجابة على الأسئلة التالية من خلال هذا البحث التوصيفى التحليلى:

١. ما هى المضامين والمواضيع الشعرية للديوان، وما هى العلاقة بين هذه المضامين واللغة الشعرية؟

٢. كيف تؤدى بنية الوزن وقافية الأشعار إلى الجمال اللفظى والمعنوى؟
٣. مفردات وعبارات أية بنية وتركيبات جديدة استعملت فى اختيار الأصوات؟
٤. كيف هى الصور البيانية فى الأشعار؟

يبدو أن شكل القصائد يتناسب مع نمطها؛ أى إن بنية الوزن والقافية والموسيقى الداخلية والخارجية متقاربة مع ضمير الشاعر وأهدافه والصور البيانية والتشبيهية مكونة من كم هائل من العناصر الطبيعية الملموسة.

أجريت الكثير من الدراسات والبحوث حول الأعمال والأفكار الدينية والسياسية للعلامة السيد محمد حسين فضل الله، ولكن لم توضع أية مؤلفات حول شخصيته الأدبية بشكل مستقل يستحق الذكر. ومن هذا المنطلق، تم إعداد رسالة ماجستير بعنوان "الشرح والترجمة والنقد الجمالى لديوان فى دروب السبعين للعلامة سيد محمد حسين فضل الله" قامت به إلهام مريمى طالبة الماجستير فى فرع اللغة العربية وآدابها بإشراف الدكتور السيد محمد مير حسينى وتمت مناقشتها عام ٢٠١٢م فى جامعة الإمام الخمينى الدولية فى قزوين.

السيرة الشخصية والعلمية

«ولد السيد محمد حسين بن سيد عبد الرؤوف بن نجيب الدين بن سيد محيى الدين بن سيد نصر الله بن محمد بن فضل الله فى ١٩ شعبان عام ١٣٥٤ للهجرة، فى النجف الأشرف لأسرة متدينة.» (حزب الدعوة، ٢٠١٠م: ٨) تعلم مختلف العلوم لدى والده حتى بلغ التاسعة من العمر، ثم تابع تعليمه على يد أساتذة الحوزة الكبار. حضر طوال سنوات كثيرة من عمره ونظراً لمكانته العلمية والفقهية فى دول إسلامية مثل سورية ولبنان وإيران و المدن العراقية ويعتبر من الشخصيات الدينية والسياسية البارزة فى لبنان وهو القائد المعنوى لحزب الله والمقاومة الإسلامية. (مرادى، ٢٠٠٤م: ٤٣) طبع له حتى الآن ما يزيد على سبعين كتاباً فى مائة مجلد.

ومن البحوث القرآنية للعلامة يمكننا أن نشير إلى كتب مثل: من وحى القرآن (تفسير القرآن فى ٢٤ جزءا)، الحوار فى القرآن وأسلوب الدعوة فى القرآن وفى مجال الفقه

"الفتاوى الواضحة، فقه الحياة، كتاب الجهاد، كتاب النكاح". أما الفكر الإسلامی فنلاحظه فی کتب مثل: «من أجل الإسلام، قضايا على الضوء، الإسلام ومنطق القوة، دنيا الشباب، دنيا المرأة و فی رحاب اهل البيت.» (انظر: www.Bayynat.ir) وهناك كتب ترجمت إلى الفارسية مثل "الزهراء القدوة، فی رحاب أهل البيت، الحركة الإسلامية، الفقيه والأمة" وغيرها. وبعد سنوات من العمل والمثابرة «توفی فی ٢٢ رجب ١٤٣١ هـ فی بيروت.» (م،ن: ٨)

أما الجانب الآخر البارز فی شخصية السيد محمد حسين فهو القريحة الشعرية؛ حيث سمی «شاعر الفقهاء وفقيه الشعراء.» (حزب الدعوة، ٢٠١٠م: ١٤) وازدهرت هذه القريحة الشعرية فی وجوده مما أنتج ٤ دواوين شعرية. «دواوين "يا ظلال الإسلام" (رباعيات) "قصائد من أجل الإسلام والحياة"، "على شاطئ الوجدان" و"فی دروب السبعين".» (bayynat.ir) وهی نتاج أيام عمره الأخيرة.

ديوان فی دروب السبعين

ديوان "فی دروب السبعين" آخر عمل أدبی للعلامة ويحتوی على ١٤ قصيدة منها القصائد القصيرة والطويلة التی تحتوی على مضامين عديدة أقلها بيتان وأكثرها قصيدة من ٩٤ بيتاً. أما قصائد هذا الديوان فهی حسب الترتيب عبارة عن:

أهوی الحياة (٢ بيت) / إياب الروح (٩ أبيات) / الزمن الهارب (١٢ بيتا) / أنا الغيب فی الحس (الشعر الحر) / لفتة الطهر (الشعر الحر) / نهر الذكريات (١٥ بيتا) / رحله إلى السماء (١٤ بيتا) / أی عمر؟ أی ذات؟ فی دروب الخمسين (٢١ بيتا) / فی دروب السبعين (٢٢ بيتا) / يا لطهر الصفا (٣٢ بيتا) / رحماك فی روح أمی (الشعر الحر) / وحيداً وقفت (الشعر الحر) / شمس الهداية كورت (٤٥ بيتا) / ذكری الغدير (٩٤بيتا). وعادة ما يسمی الشاعر ديوانه باسم أهم قصائد الديوان وهذا ما فعله العلامة فضل الله.

المضامين الشعرية للديوان

تمثل قصائد هذا الديوان نداء الكشف وبوارق من تأملات العلامة أكثر من أی شیء

آخر. إن الشعر عنده ذو صبغة محلية يصف ما لا تراه العين.

تضاد النـور والظلمة، الضلال والطريق، الحياة والممات، وتفاعل مفردات العشـق والصفـاء والمحبة والكشـف والنجوى والوحـى والحيرة واليقظة وغيرهـا، هى النمط الصوفى لجزء من أشـعاره وتحتاج إلى تأمل عميق. وخلافاً لسـائر الشـعراء المتصوفة، فإن الشـاعر يختار تعابير تدعو للتأمل وعبارات ثقيلـة وغزلية أحياناً. إنه يبين باطنه بلغة بعيدة عن التكلف.

انقضاء العمر

لعل أهم دوالّ أشـعاره فى الديوان هى انقضاء العمر. يرى العلامة أن العمر والحياة فرصة و هبة إلهية ويجب قضاؤها بالمعرفة وليس فى حيرة وجهل. إن انقضاء العمر هام بالنسـبة للعلامة لدرجة أنـه ذكره فى عنوان الديوان "فى دروب السـبعين" والعديد من القصائد الأخرى، مثـل: أهوى الحياة، إياب الروح، الزمن الهارب، نهر الذكريات، أى عمر؟ أى ذات؟ فى دروب الخمسـين، فلا حاجة بنا لاستطلاع قصائده. حتى ان الحياة واستمرارها واضحة فى رثاء أمه أو أخته والآخرين. ربما تعبر الأبيات التالية عما كان يجيش فى قلب العلامة عندما نظم قصيدة إياب الروح:

رَبِّ هذا عُمْـرِى يَغيبُ مَعَ الليْـ ـلِ ويَمْضِى إلـى المَدَى المَجْهُولِ
فى دُروبِ السَّـبعين يُسْرِعُ بِىَ الـ ـخَطْوُ، فَماذا فى المُلْتَقَى المَأمُولِ؟
رَبِّ عُـدْ بى إلَيْـک حُـرّاً نقيّـاً طاهِـرَ الـرُّوحِ كالنَّسـيْمِ البَلْيْلِ

(فضل الله، ٢٠١٠م: ١٤-١٣)

ويعتبر العلامة أن الدنيا وهم يجب تجنبه:

وأَرَى فى العُمْقِ سِـرَّ الـ ـعُمْـرِ وَهْمَـاً وَخَيَـالاْ

(م،ن: ١٦)

كما يرى الدنيا سجنا مظلماً يجب التفتيش عن بوارق أمل فيه:

إلـى أينَ يا عُمْرُ، هَلْ مِنْ طَرِيقٍ إلى النُّورِ فى تَلَعَاتِ الهِضابْ ...؟

(م،ن: ٢٥)

معرفة الله

الأمر الآخر الذی شغل ذهن العلامة إلی جانب العمر معرفة الله. لقد بلغ معنی العرفان بشکل صحیح من وجهة نظره «العرفان جوهر الحیاة البشریة والصراط المستقیم الإلهی وحرارة الروح وشعلة المودة البشریة لرب العالمین.» (انصاریان، ١٩٨٨م، ج/١: ٢) ویبین العلامة المحبة والعشق والرؤی الصوفیة بالتعابیر ذاتها الموجودة فی عالم المادة والحسیات، ولذلک فقد دمج بین العرفان والحیاة.

وتدل مطولة "رحماک فی روح أمی" بتکرار تفعیلة فعولن علی ذکریات من أمه ممزوجة بذکر الله وتعتبر قصیدة "لفتة الطهر" فی رثاء أخته وابن أخته وقصیدة "شمس الهدایة کورت" فی رثاء الشیخ محمدرضا آل یاسین من القصائد الحزینة.

أهل البیت

أما الاهتمام بأهل البیت فطالما کان فی طلیعة أعماله وأفکاره: «استعمال القالب النافذ والباقی للشعر لإحیاء ملحمة عاشوراء وذکری الإمام الحسین (ع)، أمر متداول من القدیم وقد شجع علیه أهل البیت کما أن أسلوب الشعراء فی إنشاد شعر عاشوراء أمر مختلف.» (محدثی، ٢٠٠٨م: ٢٥٢) وقد ساهم العلامة فضل الله فی قصیدة "وحیداً وقفت" فی نقل مفهوم عاشوراء والظلم الذی تعرض له الإمام بالاعتماد علی تکریم مکانته الشامخة. وینتهی الدیوان بقصیدة "ذکری الغدیر" فی تسلیط الضوء علی حادثة غدیر خم وبذکر ولایة الإمام علی (ع) وجهل بعض المسلمین.

اللغة الشعریة للدیوان

إن المضامین الشعریة للدیوان بحد ذاتها نتیجة لاختیار نوع واحد من الوزن الشعری والموسیقی الداخلیة والخارجیة واختیار المفردات والتراکیب المناسبة. وتشکل اللغة الشعریة دراسة المستویات الخارجیة مثل الوزن والقافیة والصوت والمفردات والمستویات الوسطی تشمل الصور البیانیة والخیالیة وسوف نتطرق إلی کل منها فی هذا البحث. تسود فی کافة الأشعار عاطفة قویة وصدق منقطع النظیر مما أبعد الأشعار

عن جزالة اللفظ. لحن الأشعار بسيط وحزين وأحياناً يتضمن البحث والسؤال، ومن هذا المنطلق فإن ذهن العلامة وأفكاره فى سفره وفى عالم الشهود يتضمن البحث عن الذات الإلهية وانقضاء العمر. فعلى سبيل المثال نلاحظ فى الأبيات التالية الصدق والعاطفة والحزن كمؤشرات رئيسة للأبيات وجميعها مقتبسة من الفكر السامى الذى يسعى للتحرر من الدنيا:

حَلّقَتْ بِى إِليک کلُّ خَيالا ت وطَافَتْ بِالغَيْبِ کلُّ هُمُومى
ضُمَّنى ضُمَّنى إِليک فَما زلْـ ـتُ أُعانى مِنَ العَذَابِ المُقيم

(فضل الله، ٢٠١٠م: ٥٣)

ويشير حب البحث والاطلاع لدى الشاعر الهارب من الدنيا إلى أن يبحث عن النور ويستعرض ساعات عمره مرة أخرى ليرى كيف قضى سبعين عاماً من العمر:

وأنا حائِرٌ هُنَا بَينَ ذِکرَى الـ أمْسِ،کيْفَ انطَوَى وَراءَ السُّدولِ؟
وأَمامى غَدٌ تُخَاتِلُنِى الأيَّـ ـامُ فيهِ فى غَفْلَتِى وذُهُولِى

(م، ن: ١٣)

ويلفت رثاء الشاعر لوالدته نظر أى قارئ لأنه يحتوى على أبرز العواطف الشعرية وخاصة عندما يقول: وماتت.. وبعد أن يذكر هذه الكلمة يمكث قليلاً وكأن غصة فى القلب تمنعه من الكلام ثم يتابع قائلاً: ومات الذى كان يحبو.

وماتَتْ ...! / و ماتَ الذى كانَ يَحْبُو ! / هُناک على صَبَوات الطفولَةِ! / وأحْسَسْتُ بالطفل يصْبح كهْلاً (م،ن: ٨٦)

بنية الوزن والقافية

المستوى الأول من مستويات دراسة الشعر يتطرق إلى الوزن والقافية. يقول خواجه نصير الدين الطوسى فى تعريف الوزن: «الوزن هيئة تابعة لنظام ترتيب الحركات والسكنات وتناسبها فى العدد والمقدار حيث تستمتع النفس بإدراک الهيئة ويطلقون عليها الوزن.» (الطوسى، ٢٠٠٤م: ٣) ويعتقد النقاد الصوريون أنه يمكن أن يكون هناک تنسيق نسبى بين الوزن والمحتوى. (علوى مقدم، ١٩٩٨م: ١١٤) الشاعر يحصل على

إلهامه من نفس الموضوع بشكل طبيعي. (اسماعيل، ۱۹۹۲م: ۲۹۹) يتكون ديوان في دروب السبعين من ١٤ قصيدة نظمت في ٧ بحور شعرية حسب الجدول التالي:

البحر	الخفيف	الكامل	المتقارب (ذو التفعيلة)	البسيط	مجزوء الخفيف	مجزوء الرمل	مجزوء الكامل
عدد القصائد	٦	٤	٣	١	١	١	١

البحر الخفيف

وقد استعمل البحر الخفيف أكثر من البحور الأخرى. البحر الخفيف هو أخف البحور حيث يداعب الأذن. (شميسا، ۲۰۰٤م: ١٦٢) ومن هذا المنطلق يعمد الشاعر لأجل بيان ما في قلبه إلى استخدام هذا البحر. والبيتان التاليان منظومان على البحر الخفيف ويدلان على رقة إحساس الشاعر ونجواه الباطنية التي تتناسب وموسيقى هذا البحر.

رَبِّ عُدْ بي إلَيْک حُرّاً نقيّاً   طاهِرَ الرُّوح كالنَّسيْم البَليْلِ
لِأَعيْشَ الرُّوحَ المُنَّدى بِرِضْوا   نِک حُبّاً كهَيْنَماتِ الأَصيْلِ

(فضل الله، ۲۰۱۰م: ١٤)

البحر الكامل

ومن البحور الأخرى التي استخدمها بكثرة البحر الكامل. رغم أن هذا البحر لا يتمتع برقة بحر الرمل والبحر المديد لكنه مناسب للرثاء كما قال القرطاجني، وهو يبين إلى حد ما حزن الشاعر. نظمت قصيدة "شمس الهداية كورت" في رثاء الشيخ محمدرضا آل ياسين على هذا البحر، بينما نظمت آخر قصيدة في الديوان وهي "ذكرى الغدير" على البحر الكامل ويصور الشاعر فيها مكانة الرسول والإمام علي عليهما السلام وعظمة حادثة غدير خم وجهل بعض المسلمين:

وتَجاهَلوا نَصَّ الغَديرِ فَفِرقَةٌ   مِنْهم تُحَرِّفُهُ وأُخْرَى تُنْكِرُ
والمُصلحون وهم نيامٌ لا تَرى   فيهم فتى بشقا الشعوبِ يفكرُ

(م،ن:۱۳۱-۱۲۸)

بحرا الرمل والبسيط

بحر الرمل والبحر البسيط بحران آخران استخدم كل منهما فى نظم قصيدة واحدة من الديوان. وزن «فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن» بحر مجزوء الرمل يدل على الرقة والسلاسة (القرطاجنى، ١٢٨٥: ٢٦٩)، ووزن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن للبحر البسيط وزن يشير إلى النعومة والجمال. (م،ن: ٢٦٩) وهذان البحران مناسبان للتعبير عن عاطفة الشاعر ورقة إحساسه الممزوج بالحزن والأسى. وعندما يريد الشاعر أن يعبر عما يشعر به تجاه الوجود والحياة والأهداف لنفسه وللقارئ، يستفيد من البحر البسيط ويوجز ذلک فى بيتين:

أَهْوَى الحَياةَ انْطِلاقاً فى ذُرى حُلُم   يَشُدُّهُ لِحيَاةِ الوَحى إيمَانُ
عَيْشٌ بَسِيْطٌ ودُنياً غَىْ رُطامِعَةٍ   وعَالَمٌ بالشُّعُورِ الحُرِّ يَزْدَانُ

(فضل الله، ٢٠١٠: ١١)

ربما نتصور بأن جميع قصائد العلامة فضل الله منظومة على البحور الخليلية، ولكن من المثير للدهشة أن نعرف أنه تحرر من القافية الواحدة فى بعض قصائده. لقد نظم ٤ قصائد من الديوان على شعر التفعيلة. إنه يجب أن ينظم الشعر ضمن إطار الوزن والقافية بالمعنى الذى يريده لا أن يقيد نفسه بالأوزان والقوافى. و فيما يلى إشارة إلى بعض خصائص الوزن والقافية فى أشعاره:

الشعر التقليدى

نظم العلامة أغلب قصائد الديوان ضمن إطار الشعر التقليدى القديم. هناک قصيدتان فقط تبينان ميله للتحرر من قيود القافية الواحدة والتى لا تتناسب أحياناً مع مضامين القصيدة. ولذلک فقد بادر العلامة إلى هذا الابتكار فى قصيدة واحدة وهى نهر الذكريات:

الأبيات الستة الأولى	ل	البحر الكامل
البيتان ۷ و ۸	و	بحر مجزوء الكامل
البيتان ۹ و ۱۰	د	
البيتان ۱۱ و ۱۲	ء	
الأبيات ۱۳ و ۱٤ و ۱۵	س	البحر الخفيف

إن هـذا المنهج في نظـم قصيدة لا تتقيد بالـوزن والقافية أمر مبتكـر يحظى بأهمية خاصة في التجديد الشعري ونلاحظه لدى بعض الشعراء الكلاسيكيين الجدد مثل سامي البـارودي. وكرر هذه التجربة في قصيدة رحلة إلى السـماء حيـث نظم البيتين الأول والثاني بقافية الألف علـى بحر مجزوء الخفيف والأبيات ۳-۱٤ بقافية الهاء على البحر الخفيف.

في قصائـده الأخرى نلاحظ قوافي ناعمة ولطيفة ومتصلة مثـل النون واللام والباء والميم ذات تأثير أكبر فلم يضيع الشـاعر وقته في تكرار الرديف في مكان القافية. تقيد الشـاعر بالتنسيق بين القافية والمحتوى في أغلب القصائد. فعلى سبيل المثال، في قصيدة الزمن الهارب نلاحظ نعومة الحرف السـاكن "ل" وتكرار الحرف الصوتي "آ" في كلمة القافية على شـكل "آه" تخرج من أعماق قلب الشـاعر، كما يمنح شـعره لحناً موسيقياً يسـاعد الكلام علـى التحليق وينطبق على النجوى الداخلية للشـاعر في كلمات مثل اشتعالاً وانفعالاً وانتقالاً وغيرها من الكلمات.

وفي قصيـدة "شمـس الهداية كورت" نلاحظ قافية العين الـتي تمثل العظمة والتعالي والظهـور (عباس، ۱۹۹۸م: ۱۱۲) مما يشـير إلى تكريم الشـيخ محمدرضا آل ياسـين وتقديره. أما وجود الحرف الصوتي "ا" بعد حرف القافية في نهاية كل بيت فهو يدل على آه ممتدة تعبر عن حزن الشاعر العميق لفقدان شخصية كانت نبعاً للخير والبركة والعلم والدراية.

الأبيات التالية من قصيدة في دروب السـبعين للعلامة فضل الله تبين ابتغاءه لمرضاة الله تعالى وتحمله للصعاب في سـبيل ذلك ورغم ابتعاده عن الجميع لكنه يبذل قصارى

جهــده فى صراع النور والظلمة لكى يصل عبر مســيرة عمره إلــى نور الهدى ويتجنب هوى النفس والملذات. يدل حرف القاف على الصعوبة والصلابة والشــدة (م،ن: ١٤٤) وتكــرار الحرف الصــوتى "آ" فى القافية إلى جانب المفــردات الأخرى يضفى جواً من الحزن والأسى على كافة الأبيات:

أنــا أهــوَى الحَيــاةَ فى دَرْبِ رِضْوا نِــک إنْ أبْـعَـدَ الـطَريقُ رِفَـاقى
لَسْــتُ ذاتــاً تَعيــشُ لِلّهــوِ فى وَحْــ يِ الـلِـذاذاتِ فـى هَـوَىً وإشْـتـِياقِ
أعْطِــنىَ العُمْــرَ لِلْحَقيقَــةِ أجــْلُــو هَــا بـعَـيداً عَنْ الهَــوَى و النِّفاقِ

(فضل الله، ٢٠١٠: ٤٢)

الشعر الحديث

رغم أن عدد قصائد الشعر الحديث قليل مقارنة بالشعر القديم فى هذا الديوان، لكنها تعادل قصائد الشــعر القديم من حيث الحجم. سنتطرق هنا إلى أنواع تحرر الشاعر من قيود الشعر القديم:

الشعر الحديث المقسّم إلى قطع

لكل قطعة عدد من الســطور تنتهى بحرف واحــد. نلاحظ هذا المنهج فى قصيدة "أنا الغيب فى الحس" حيث جاء الشاعر بما يتوافق مع الحاجة فى عدة سطور؛ تقيد الشاعر بالتفعيلة الواحدة فى كافة السطور بما يتناسب مع الموضوع والمضمون.

لكن الشاعر لا يزال يتعلق بالشعر القديم لأنه يتقيد يقافية واحدة فى نهاية كل قطعة. نلاحظ هذا الأسلوب فى قصيدة لفتة الطهر رغم أن الشاعر منح نفسه حرية أكثر فى عدد السطور والتفعيلات الموجودة فى كل سطر منها:

كمِثْلِ الحَكايا التى تُولَدُ الطُفُولةُ فيها / يَهْفُو الشَّــبابْ / كقِصَّةِ فَجْرِ أطلّتْ رُؤاهُ عَلَى الأُفُقِ / فى عَتَماتِ الضَبَّابْ / كمَا الحُلْمُ فى هَمَســاتِ الجُفُونِ / يُهَمْهِمُ للشَــمسِ / عَنْدَ الغِيابْ / فى هَمْهَماتِ العُبَابْ (فضل الله، ٢٠١٠م: ١٨-١٧)

الشعر الحديث الذى تراعى التفعيلة الواحدة فيه فقط

يكون عدد السطور فى كل قطعة مختلفاً وعدد التفعيلات فى كل سطر مختلفاً وبالتالى يحرّر الشاعر نفســه من القافية الواحدة. تكون القوافى هنا عبارة عن مقاطع والموسيقا الخارجيــة الناتجة عنها ليســت واحــدة فى أنحاء القصيدة. نلاحظ هذا النوع من شــعر التفعيلة فى قصيدة رحماك فى روح أمى:

وتَبقَــى الحياةْ / وتَهْـرِبُ منِّى جَمالاتُهــا / حَكاياتُها / فى طُفُولَةِ عُمـرِى / غَنائيَّةُ الهُدهُداتِ الحَميمَةِ / أراجيحُ روحى التى يَشْهَقُ الضِياءُ / بِهَزّاتِها / ويَغْفُو العَبيرْ / على وَحْيها الضّائعِ الأمْنياتِ (م، ن: ٥٦-٥٥)

تنوع الســطور فى عدد الكلمات، منهج لإيصال رســالة الشــاعر ورفع مستوى فهم القارئ فى اســتخلاص المعنى. تشــير الجمل الطويلة والقصيرة إلى تحليق روح الشاعر وهبوطها مما أثر على نفســه الشــعرى وأدى إلى اكتفائه بكلمة واحدة فى ســطر معين وإطالة الكلام فى ســطور أخرى. قيل: «الفراغات، جزء لا يتجزأ من القصيدة المعاصرة وذلك لخلق لحن أبيض للتعبير عن الصراع الداخلى للشاعر.» (بنيس، ١٩٩٦م: ١٥١) نلاحظ هذا النوع من شعر التفعيلة فى قصيدة لفتة الطهر:

أنــتَ الطّهارةُ فى الصَّلاة! / وأنــتِ فى.... / وعيِ الدُّعاءِ... / عذوبةُ الألَحانِ... / فى لَهفةِ اليَنبوعِ... (م، ن: ٣١)

اســتخدم الشــاعر علامات الترقيم فى نهاية الســطور معتبراً أن كلامه لم ينته أو أنه عاجز عن الاســتمرار فى الكلام ليبقى المعنى فى قلب الشــاعر أو يفسح المجال للقارئ لإكمال الكلام.

البنية الصوتية

تشــمل موســيقى الحروف «تكرار الأصــوات التى توجد داخــل المقطع اللفظى.» (ثمره، ١٩٨٥م: ١٢٧) ويطلق عليه التوازن الفونيمى وينتج عنه تكرار الحروف الساكنة والحــروف الصوتية مع إيجاد موســيقا داخلية تزيد من تأثير الــكلام وتخلق رابطة لا تتجــزأ بين اللفظ والمعنى. إن دراســة علــم البديع مثل الجناس والســجع الناجم عن

التشـــابه والتجانس بـــين المصوتات و الصوامت، موجـــودة فى التحليل الصوتى. «تقوم البنية الصوتية بإيصال مفهوم الشـــاعر عبر مجموعة من الأصوات بشكل غير مباشر.» (شـــفيعى كدكنى، ١٩٩١م: ٣١٨) فعلى ســـبيل المثال، إن تكرار المقطع اللفظى يزيد من جمالية الشـــعر وتأثيره ويمنحه الموســـيقا. نلاحـــظ أن الصوت الذى تســـمعه الأذن من الحرفين الســـاكنين الهاء والحاء يدل على الاضطرابات والانفعالات القلبية.» (عباس، ١٩٩٨م: ١٩٢-١٨٢) ونلاحظ اســـتخدام العلامة فضل الله لهذين الحرفين فى الديوان. إن تكرار الحرف الصامت "ح" خمس مرات فى الســـطور الشعرية يثير عواطف القارئ المتأثر بعاطفة الشاعر ويجعل الكلام لحناً ويلهم الشعور بالعشق والشوق لنور الوجود.

يا وحىَ حُبٍّ / حلّقَت آفاقُهُ / فى الرّوح / فى وعيٍ و فى تَحنَانِ.... / يا شوقَ روحى / للضِّياءِ حملتُهُ / وحياً حريرياً / على أجفانى ... . (فضل الله، ٢٠١٠م: ٣٠)

كما أن تكرار حرف الهاء يمنح الشعور بوجود موسيقى فى هذه الأبيات:

ذَبُلَتْ زُهيرَاتُ الهوَى بفنائه وغَا   بِـهِ زهــرُ الرشـادِ فَأَينَعـا
هُناك روحٌ رَفْرَفَتْ فى جَوّهِ عُلُويةٌ   تَخِـذَتْ فنـاهُ المُربَعـا

(م، ن: ١١٤)

إن الجناس المســـتخدم فى بعض الســـطور يؤثر على إيجاد الموســـيقى الداخلية مثل جناس الاشـــتقاق بين كلمات: "شهود"، و"شهادت"، "صحوة"، و" صاحية" فى العبارات التالية:

ويَخْشَعُ ... يَمْتدُّ فى رِحلةِ الشُهُودِ / يعيشُ مَعَ الغيبِ / معنَى الشهادةِ /كما الحِسُّ فى الرُؤية الواعيَةِ / كما النورُ فى الصَحْوةِ الصاحيَةِ (م،ن: ٦٨)

ونلاحظ فى الســـطور الشعرية التالية نموذجاً للموسيقى الداخلية للصوت الناتج عن وســـط أو عن نهاية الكلمات داخل السطر. وتتمتع هذه الكلمات: "الله، معانى، الضياء، امتداد، ائتلاف، اللاحدود" بطول مقاطع "لا، عا، يا، دا، لا، د" فى السطور التالية بأهمية وجدانية وتأكيد داخلى:

فَلِلنورِ فى اللهِ كلُّ مَعانى الضِياءْ / وكلُّ إمْتِدادِ الشُـــروقِ / وكلُّ إئتِلافِ الحَقيقةْ / فى القَلْبِ والروحِ فى اللّاحُدودْ (فضل الله، ٢٠١٠م: ١١٢)

بنية الكلام

تقدم كل من القريحة الشعرية والتجربة والعلاقات نموذجاً لاختيار مفردات شعرية. وتعتبر بعض المفردات توأم الروح الشعرية، وفصلها عن النسيج الشعري يؤدي إلى فقدان قيمة الشعر. وكما قيل: «قيمة المفردات في وضعها ضمن نسيج بنيوي.» (علي بور، ١٩٩٩م: ٣٠) التكرار على مستوى المفردة وعلى مستوى المجموعة ومستوى الجملة يوجد نوعاً من التوازن الشعري وينطبق على النمط الذهني للشاعر ولا يكون عن عبث في أغلب الحالات. ونشير كمثال إلى تكرار ضمير "هو" في قصيدة "أنا الغيب في الحس"، إن تكرار هذا الضمير ليس مزعجاً، وبما أنه يدل على خالق الوجود فإنه يمنح القارئ المتعة أثناء قراءة القصيدة.

هو النُّورُ في عَتَماتِ الغَيابْ / هو العِطْرُ في أمْنياتِ الوُرودِ / هو النَبْعُ في خَطَراتِ السَّرابْ... / هو الحَقُّ إنْ يَعْبَثِ الوَهمُ فينا (م،ن: ٢٧)

وفي قصيدة "وحيداً وَقَفتَ" نلاحظ تكرار كلمة "هنا" ١١ مرة وهي تشير إلى صحراء كربلاء. إن التأكيد والشعور اللطيف بهذا التذكير والتجسيد للأرض أمام الآخرين يشمل أساس التكرار وذلك لأن كربلاء أطهر منطقة على الأرض وأكبر المناطق من حيث الاحترام والحق أنها بساط الجنة. (المجلسي، ١٤٠٣ق: ١١٥)

هنا القمةُ الشّامخةُ / هنا الذروةُ الراسخةُ / هنا العمقُ ينفجرُ الخصبُ ريّاً وخُضرَة/ هنا الحبُّ للناس، حبُّ الرّسَالة / هنا العدلُ يصنعُ للكونِ سِرَّ العدالةَ و... . (فضل الله، ٢٠١٠م: ٩٣)

إن تكرار عبارة "تعالوا إليّ" ٦ مرات على مستوى الجملة في الأسطر الشعرية يوحي بنداء "هل من ناصر ينصرني" والذي نادى به الإمام الحسين (ع) وكأنه يدعو الجميع لمساعدته. (الديوان: ١١٢-٨٩)

ومن جماليات اللغة في بحث المفردات، النمط المناسب للمفردات والذي يسمى "مراعاة النظير" في علم البلاغة. ونلاحظ على سبيل المثال في الأبيات تناسباً بين مفردات الأرض والليل والسموات والهلال:

ويضيءُ الأرضَ في لَيـ ـلِ السماواتِ هِلالاَ

(م، ن: ١٥)

ونلاحظ في قصيدة "إيابُ الرُّوح" مجموعة من الآثار المبعثرة لتناسب مفردات مثل "صباح، شمس، شروق، أصيل، صحوة، الليل، أمس، غدا" كما أن مفردات "رحلة، فكرة، دُجى، سماء، نور، روح، خُلد، ظلام، دنيا وهُدى" ساعدت الشاعر في التعبير عن مقصوده في قصيدة "رحلة إلى السماء". إن إبراز مفردات النص ينتج أحياناً عن طريق استعمال المفردات المتضادة مثل "تبكي و تضحك" في السطور التالية:

أنا السِّرُّ تَبكي أحاسيسُهُ　　　وتَضحَك أَحلامُه في العَذَاب

(فضل الله، ٢٠١٠م: ٢٢)

ونلاحظ تضاد مفردات "القُشور واللُباب" في هذا السطر:

ويبقى لِذاتي عُمقُ الحكايا　　　فتهوى القُشُور ويَبقى اللُّباب

(م، ن: ٢٣)

وكذلك الأمر بالنسبة لمفردات (أرض وسماء)، (موت و حياة)، (يأس ورجاء)، و(ربيع، يباب). إن نسبة كبيرة من مفردات قصائد ديوان "في دروب السبعين" هي مفردات متناسبة في ظل اللغة الرمزية والصوفية وسوف نتطرق إليها في بحث آخر.

في قصيدة "ذكرى الغدير" نلاحظ وجود فعلين بنفس المعنى في أغلب الأبيات وهو أمر يساهم في تناسب المفردات والتأكيد على مقصود الشاعر مثل "تُسبك و تُصهَرُ" في البيت التالي:

ياسيِّدي و الشِّعرُ وهو عواطفٌ　　　تذكو فتُسبَك في الفؤادِ وتُصهَرُ

(م، ن:١٣٣)

ونشهد تناسب الأفعال ذات المعنى الواحد في الأبيات ٢١، ٤٩، ٦٤، ٦٥، ٧٢ من هذه القصيدة.

ومن الصناعات اللفظية المستخدمة في الديوان يمكننا الإشارة إلى الموازنة في قصيدة "رحماك في روح أمي" كما في البيتين التاليين:

كما الحِسُّ في الرؤيةِ الواعيةِ / كما النورُ في صَحْوَةِ الصاحيةِ (م،ن: ٦٨)

تَشُمُّ تَسابيحَهُ في جَنانِ الخُلُود / وتَحْيا تَهاليلُه في غِناء الوجود (م،ن: ٧٥)

المفردات والتراكيب الجديدة

ومن الأسالسب الشعرية المستخدمة في الديوان، التعابير والمفردات الجميلة والتي تكثر في مختلف قصائد الديوان مثل: انتفاضة أنسي، روحي القفراء، أحلامي العذاري، دمعة الإرهاق، هموم النجاوي، صهوات الظلام.

البنية النحوية

تتطرق دراسة البنية النحوية إلى علاقة المفردات بعضها ببعض على مستوى القواعد والنحو (علوي مقدم، ٢٠٠٢م: ٨٩) وعلى محور النمط تبدأ دراسة البنية النحوية بشكل الجمل الخبرية والإنشائية ومكان أجزاء الجملة مثل الاسم والفعل والظروف وحروف الجر للوصول إلى النسيج الشعري. (إمامي، ٢٠٠٣م: ٣٨) تتم دراسة تنقل العناصر الدستورية باسم الانحراف عن المعايير على المستوى النحوي وأكثرها شيوعاً تستعمل لحفظ الوزن مثل تقديم الجار والمجرور للحصر أو التأكيد أو مراعاة القافية والوزن الشعري كما في المثال التالي:

في كلِّ جيل صدىً هادِرُ　　　وفي كلِّ أفقٍ هُدىً سائرُ

(فضل الله، ٢٠١٠م: ٨٩)

ويؤدي التكرار المتشابه للمفردات في بعض الأحيان إلى تكرار البنية النحوية للشعر مما يزيد من جمالية الشعر وتأثيره الموسيقي «روابط النمط عبارة عن روابط بين العناصر القادرة على التوضع إلى جانب بعضها البعض في سلسلة مركبة.» (قاسمي بور، ٢٠١٢م: ٦٢) نلاحظ على سبيل المثال في البيت التالي تكرار الأثر النحوي:

ربِّ عُد بي إليك حُرّاً نقيَّاً　　　طاهِرَ الرُّوحِ كالنَّسيمِ البَليلِ

(م،ن: ١٤)

أما في العبارة التالية فقد تكررت بنية المبتدأ والخبر أربع مرات؛ وهذا ما يثبت شعور الشاعر وفكره لأن التكرار يعني الأهمية والتأكيد على المعنى:

شعوري نارٌ وروحي نسيمٌ　　　وقلبي ربيعٌ وعمري يَباب

(فضل الله، ٢٠١٠م: ٢٥)

وكذلك تكرار الخبر على شكل الجار والمجرور:

هو النورُ فى عَتماتِ الغَياب   هو العِطرُ فى أَمنياتِ الورود

هو النّبعُ فى خَطَراتِ السَّراب

(م، ن: ٢٧)

وفى قصيدة "لَفتةُ الطُّهرِ" نلاحظ تكرار المنادى المضاف إضافة إلى التعبير عن حزن الفراق مما يدل على التوازن النحوى الحاصل من البنى المشابهة.

يــا عَبَقَ الطفولةِ... يا لَفتَــةَ الطُّهرِ.... يا وحىَ حُبٍّ.... يا شــوقَ روحى.... يا دمعة الحزنِ.... يا شَهقَةَ الألَم (م،ن: ٣١-٢٩)

إن معرفة نوع الأفعال المستعملة فى الشعر يشير إلى اهتمام الشاعر بالأزمنة ونتائج الجمل. فعلى سبيل المثال، فى قصيدة الزمن الهارب كافة الأفعال مضارعة وفى قصيدة يا لطهر الصفاء نلاحظ كثرة الأفعال المضارعة مقابل الأفعال الماضية؛ لأن نظم الشعر بعبر عن حال الشــاعر وانفعالاته الباطنية واستعمال الفعل المضارع يدل على النجوى التى كان يقوم بها الشــاعر فى أواخر أيام حياته تجاه الله وهذا أمر مســتمر ولا يتوقف على الزمن. وتعتبر الجمل القصيرة من الســمات الأخرى لأشــعار الديوان حيث إن أكثرها تحتوى على أفعال:

وتَمُرُّ الغُيومُ فى الشَّمْسِ، ... يَهْفُو فى أُمنِياتِ الغـُيومِ، / يُولَدُ اللّيلُ فى النَّهار.. / تَلتَقِى الظُلمـةُ فـيه بِـوَشْوَشَاتِ النُّـــجوم / يَعُودُ الغُروبُ ....، يُوحِى بِكـُلِّ وَحْىٍ حَميم / ..... يُولَدُ الإنْسانُ فيه مِنْ قَبْـضةٍ مِنْ هُمُومِ (فضل الله، ٢٠١٠م: ٥٤)

ونلاحظ أن أكثر القصائد تحتوى على جمل خبرية ذات تأثير أكبر من الجمل الفعلية إلا فى السطور التى يتساءل فيها الشاعر بشكل محير عن النور ويبحث عن طريق للهرب من سراب الظلمة كما ذكرنا من قبل فى هذا البحث.

دراسة البنية الداخلية

المستوى الأول للغة الشعرية ذو ماهية حسية ومادية تتعلق بالكلام وقد عبرنا عنها فى الصوت والموســيقى والوزن الشعرى والمفردات الشــعرية. أما الطبقة الثانية فتشمل

الصور البيانية وتسمى بالمستوى الوسط. وفي دراسة بنية الصور البيانية نصادف مفاهيم مثل التشـبيه والاستعارة والرموز وغيرها. يقول الطوسى فى تعريف الشعر «الشعر كلام مخيـل مـوزون»، إذن يمكن للخيال أن يكون مدخلا للفكر فى الشـعر وقد قيل: «عندما تتحول الأفكار إلى شعر، تمتطى جناح الخيال أولاً وتعبر الجدار العاطفى لوجود الشاعر ثانياً.» (زرقانى، ٢٠٠٥م: ٨١) وتجرى دراسة جودة الصور البيانية ضمن البنية الداخلية للشعر. والأهم من ذلك أن هذه الصور عندما تنتظم تصبح ذات قيمة فنية. قام الشاعر فى ديوان دروب السبعين بتجسيد أفكاره الباطنية ومشاعره بكم هائل من الصور الفنية الـتى أثر عليها صدق العاطفة والخيال. إن التركيبات والعناصر الطبيعية المسـتعملة فى الغطاء المجازى، خلقت صوراً بيانية جميلة.

الصور البيانية:

من السمات الشـعرية للعلامة، استعمال الصور البيانية (الاستعارة، التشبيه، المجاز والمحاسة) مما يزيد من قيمة المعانى. فعلى سبيل المثال، فى قصيدة "شمسُ الهداية كوّرت" نشهد أجمل المفردات والتعابير الاستعارية والتشابيه الجميلة:

تَتفجَّرُ الأحكامُ مِن أضوائِها   دُراً بآيـاتِ الشـريعةِ رُصِّعَا

ذبُلَتْ زُهَـيرَاتُ الهَوَى بِفَنائِه   ونَما بـهِ زَهْرُ الرشـادِ فَأَيْنَعَا

(فضل الله، ٢٠١٠م: ١١٤-١١٣)

تشـبيه الأحكام (مشبه) باللؤلؤ المزين بآيات الشـريعة (مشبه به) / الهوى (مشبه) بالزهيرات (مشبه به) / الرشاد (مشبه) بالزَهر (مشبه به). وهناک استعارات جميلة مثل "هموم النجاوى، حزن الفجر، دمعـة الظلام، حيرة الفكر، مدى المحموم"، وهناک النداء والجمـل الجميلة مثل "تبکى أحاسيسـه وتضحَک أحلامُه و تناجـى البحار". تحتوى أغلب هذه الصور البيانية على ظواهر الوجود والانفعالات الإنسانية. ونظراً لكثرة هذه النماذج ولكى نحول دون الإطالة والإسهاب نكتفى بذكر بعض الأمثلة:

أنا الطِفلُ يَحبُو على كلِّ عُشْبِ الحَنانِ / فيَا لَلعَبيْرِ الذى يَرْشُفُ الضياءَ نَدِيّاً / بأجْفانِ وَردَةِ / ويا لَلرَّبيعِ الذى يُبْدِعُ إخْضِرَارَ المحَبَّةِ / فى كلِّ شِدَّةْ (فضل الله، ٢٠١٠م: ٦٠)

إن تشبيه اللطف بالنبات فى "عشب الحنان" وإضافة استعارة فى "أجفان الوردة" ومفردة أجفان مجاز من العين. الاستعارة فى سطر "يا لَلعبير الذى يَرشُفُ الضياء" والتركيب الجميل للألوان فى عبارة "اخضرار المحبة" من جماليات هذه القطعة الشعرية.

ومن أمثلة المجاز فى الديوان:

يالَعسفِ السِّنين، يبهتُ فيها الـ ـلونُ تذوى الحياة فى الأوراقِ

(م، ن:٤١)

"عَسْفِ السِنين" مجاز عقلى بعلاقة زمنية لأن الظلم يقع فى الزمان.

إنَّ الرَّدَى بِک قدْ طوَى آمالَنَا وأَسَالَ مِنْ جَمْرِ القُلُوبِ المَدمَعا

(م، ن: ١١٩)

"المَدمَع" مجرى الدموع ويمكننا أن نعتبره مجازاً من الدمع بعلاقة محلية.

ومن أهم عناصر شعر العلامة فضل الله فى هذا الديوان، عناصر الطبيعة مثل: البحر، السماء، الأرض، الرياح، الندى، النهر، الجبل، الشجرة، الغصن، الأوراق، النجوم، الشمس، القمر، النسيم، السراب، السحاب، الربيع وغيرها. وربما يكون المبدأ الأفضل لفهم الاستعمالات المتنوعة للمفاهيم المجردة والشعور والعاطفة هو استعمال تجليها فى تغطية الأشياء المحسوسة. إن ما يجب الاهتمام به هو الجانب الجمالى لاستعمال هذه الصور البيانية دون إيجاد خلل فى المعنى. وربما يكون إدراک هذه الحالات بالنسبة للمخاطب خارج ذهن الشاعر أمراً صعباً كما فى المثال التالى:

وتَحْضِنُ – فى حَيْرةِ النَظَراتِ – /طُفُولَتى الهائِمَةَ / ولُثْغاتى الحالِمَةْ

لِتَنْثُرَ فيه بَقايا الضِياءِ /وتُوحى له بإنفِتاحِ السَماءِ / على الصَحْوِ فى بَسَماتِ اللقاءِ

يصور الشاعر مرحلة الطفولة ولحظة احتضان أمه له، وقد يعجز القارئ فى هذه الأشعار عن فهم وتحليل هذه الصور البيانية ويظن أن الكلمات غير منتظمة وهذا ما يصعّب تحليل العناصر. نشاهد فى أغلب قصائد الديوان هذا النوع من التعابير، لكن الاستعمال الكبير يمكن أن يكون تجلياً للأسلوب الشعرى للشاعر. إن نوع المفردات وكيفية التكرار فى مختلف المستويات وجودة الصور البيانية جميعها يمكن أن تكون تجلياً للغة الشعرية والأسلوب الشعرى.

الرمز واللغة الرمزية:

يختار الشـــاعر كلماته وفقاً للموضوع ثم يكررهـــا. بعض القصائد ترتبط بالحالات الصوفية للشـــاعر فنشهد فيها كماً هائلاً من الكلمات والجمل المناسبة للتصوف. هناك اختلافات بين الرمز والاســتعارة أو التمثيل، فالحالة التأويلية هي التي تبين الاختلاف بين الرمز والاستعارة. ذكر في قاموس الفن الشعري أن الاختلاف بين الرمز والتمثيل هو ما يلي: «التمثيل ذو حالة أفقية، أي انه يشـير إلى حقيقة بالاستفادة من حقيقة أخرى في هذه الدنيا، أما الرمز فهو يتحرك من الأســفل إلى الأعلى بحركة عمودية، تســتعمل فيه العناصر الحقيقية لبيان العوالم الميتافيزيقية.» (ميرصادقي، ١٩٩٧م: ٢٨٣) يمكن لهذا التعريف أن يشــمل الرموز الصوفية. نلاحظ نماذج من المفردات الرمزية في قصائد "أنا الغيب في الحس" و"في دروب السبعين" و" أيُّ عمرٍ؟ أيُّ ذاتٍ؟ في دروب الخمسين؟".

أنا الغيبُ في الحسِ / كما الزّمن الحائرِ المنحنى عَلَى الكونِ... في أمنياتِ السَّراب / هو الســرُّ، مَهما دفعتُ الخُطَى إليه / أناجى الجمالَ / وأحسُو الشّراب / ويبقى لِذاتى عُمقُ الحكايا / فتهوى القُشور / ويبقَى اللُّباب (م،ن: ١٧-٢٣)

يعتبر الشـــاعر بعبارة "أنا الغيب في الحس" أنه مليء بالإحســـاس ويمكننا أن نعتبر مفردة "حس" تشــير إلى الله. والغيب هو الفناء عند المتصوفة وهو فناء أفعال الســالك في أفعال الحق. ويعبر المتصوفة بالســراب عن الدنيا ومتاعها وبالسر عن الكتمان وكما يقول لاهيجي: «يسمى السر سراً لأن أصحاب القلوب هم من يدركونه فقط.» (لاهيجي، ٢٠٠٦م: ٤٥١) و"خطوة" ترمز إلى الســير على طريــق الحقيقة. يجب على الصوفي أن ينتبه إلى عدم اتباع الشيطان فقد قال الله تعالى: «ولا تَتَّبِعوا خُطُواتِ الشَيطانِ إنّه لَكمْ عَدوٌ مُبينٌ» "جمال وشــراب" مفردات تعبر عن عشــق الشاعر لظهور كمالات المعشوق بالنظر إلى زيادة الطلب من العاشق. (بيات، ١٩٩٥م: ١٢٩) وقيل: «يتغلب العشق عندما يتجلى المعشــوق للسالك العاشق.» (م،ن: ١٤٦) "قشــور" مظهر العلم الظاهر و"لباب" «العقل المنور بالنور القدســى.» (الكاشــانى، ١٤١٣ق: ٩٠) وعلامة العلم الباطن. قال المتصوفة: «العلم الظاهر بالنســبة للعلم الباطن مثل الشريعة بالنسبة للطريقة والطريقة بالنسبة للحقيقة.» (م،ن: ١٦١) وهذا البيت:

أنا في الشَّمسِ توقظُ الصّحوَ في عيـ ـــنيَّ نـــوراً يمـــوجُ في الأَحداقِ

(فضل الله، ۲۰۱۰م: ٤٦)

يؤكد الشـــاعر على وصوله إلى مقام المكاشـــفة وبلوغه لمقام الشـــهود التام ورؤية ذات الحـــق تعالى. إن بلوغ هـــذا المقام مقتبس عن كلام أمـــير المؤمنين علي (ع) وهو صاحب العرفان وأن الصحو «يعني اليقظة من الثمالة ويقصد الشاعر أن العارفين الذين يسلكون طريق الحقيقة والديار القدسية يجب عليهم أن يروا ببصيرتهم وليس ببصرهم.» (انصاريان، ۱۹۸۸م: ۱۵۷) مثل «القلب اليقين» (ســجادي، ۱٤۰۳ق: ۵۳)، الذي يرى كل أمر غير ظاهر للعيان.

أنّني تـــورقُ الرياحين في رو حي و تمتدُّ نُعيمـــاتُ الكرومِ

(م، ن: ۵۳)

يورق الريحان في روح الشـــاعر «إثر التقشـــف والنور الذي حصل لروح الشاعر.» (ســجادي، ۱٤۰۳ق: ۲٤۱) أما "نُعيمات الكروم" وهي ثمارها، فهي تشـــير إلى التصفية والتزكية.

أنا -يا ربِّ- ظامئٌ يركضُ الينـ ـبوعُ في روحِه وأنتَ الساقي!!

(فضل الله، ۲۰۱۰م: ٤٤)

هذا البيت هو الأخير من قصيدة "أيُّ عمرٍ؟ أيُّ ذاتٍ؟ في دروب الخمســين؟" حيث يستعمل الشـــاعر مفردات "ظامئ، ينبوع وساقي" كمراعاة للنظير رموز لبيان مقصوده. الظامئ هنا هو العطشان الذي لا يروى إلا بكشف الحجاب ولقاء المحبوب (الكاشاني، ۱٤۱۳ق: ۳۱۵)، و"الينبـــوع" «نبـــع الفيض الإلهي وقلب العارف الكامل.» (ســـجادي، ۱٤۰۳ق: ۱٦۳) والساقي يشير إلى الله.

النتيجة

ديوان في دروب الســـبعين هو آخر عمل أدبي للعلامـــة فضل الله؛ وهو ديوان يضم قصائد طويلة وقصيرة، كلاســـيكية وحديثة، تعبر عن شغف الشاعر بلقاء الله والتخلص مـــن ظلمة الدنيا وحمدالله والثناء عليه ورثاء كبار الدين. إن كلاً من الشـــكل والمحتوى

كان مؤثراً فى نقل رسالة الشاعر وهذا الأمر جرى إثباته بمبادئ النقد البنيوى لمجموعة من الأبيات. اللغة الشعرية صادقة وبسيطة وحزينة تحتوى على المديح وذات لحن يتسم بالرغبة فى البحث. البحر الخفيف هو البحر الأكثر استعمالاً فى الديوان وأغلب الأشعار ذات قافية ناعمة ولطيفة مثل اللام والنون والألف. إن تكرار الحروف الصامتة والمصوتة يمنح الأبيات والسطور الشعرية لحناً موسيقياً يتناسب مع نمط العمل. أما بالنسبة لبنية المفردات فنلاحظ التكرار والتناسب والتضاد كثيراً فى الديوان بشكل متناسب مع نقل الشاعر لأفكاره. استخدم الشاعر تركيبات حديثة مثل انتفاضة انسى، روحى القفراء، احلامى العذارى وهى من المفردات الحديثة التى ابتكرها الشاعر. وتعتمد البنية النحوية للتركيبات على التقديم والتأخير ونلاحظ كثرة الفعل المضارع مما يدل على استمرارية حالات الشاعر وأفكاره. إن الاستعمال الكبير للاستعارة وخاصة المكنية والتشبيه وجمالية الألفاظ، يصعب فهم القصائد بعض الشىء، وهذا ما لاحظناه فى قالب الألفاظ الحسية كالتعابير الصوفية الموجودة ضمن غطاء من العناصر الطبيعية ولأجل فهمها يجب معرفة التعاليم الصوفية. والمهم فى كل هذا أن كافة هذه الحالات فى شعر العلامة فضل الله تنطلق من لغته الأدبية الرفيعة وفكره السامى.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتب الفارسية

احمدى، بابک. ٢٠١٣م. ساختار وتاويل متن (بنية النص وتأويله). ط١٥. طهران: نشر مركز.

انصاريان، حسين. ١٩٨٨م. عرفان اسلامى. شرح شامل لمصباح الشريعة ومفتاح الحقيقة. الجزء ١. ط١. طهران: دفتر تبليغات اسلامى.

بيات، حسين. ١٩٩٥م. مبانى عرفان وتصوف، طهران: منشورات جامعة العلامة الطباطبائى.

سجادى، جعفر. ١٤٠٣ق. فرهنگ لغات واصطلاحات وتعبيرات عرفانى. طهران: دار مكتبة طهورى.

شفيعى كدكنى، محمد رضا. ١٩٩١م. موسيقى شعر. ط ١١. طهران: دار آكاه.

شميسا، سيروس. ٢٠٠٤م. نقد ادبى. ط ٤. طهران: دار فردوس.

الطوسى، خواجه نصيرالدين. ١٩٩٠م. معيار الأشعار. تصحيح: جليل تجليل. ط١. طهران: دار جامى.

علوى مقدم، مهيار. ٢٠٠٢م. نظريه هاى نقد ادبى المعاصر (الصورة والبنية). ط٢. طهران: دار سمت.

قاسمــی بــور، قدرت. ۲۰۱۲م. «الصورة والبنية فی الأدب». ط ۱. اهواز: منشــورات جامعة الشــهید جمران.
لاهیجی، محمد شمس الدین. ۲۰۱٤م. مفاتیح الإعجاز فی شرح کلشن راز. ط ٥. طهران: دار زوّار.
میرصادقی، میمنت. ۱۹۹۷م. واژه نامه هنر شاعری (قاموس الفن الشعری). ط ۲. طهران: دار کتاب ممتاز.
الکتب العربیة
اسماعیل، عزالدّین. ۱۹۹۲م. الأسس الجمالیة فی النقد الأدبی. ط ۱. بیروت: دار الفکر العربی.
بنیس، محمد. ۱۹۸٥م. ظاهرة الشعر المعاصر فی المغرب. ط ۲. بیروت: دارالتنویر للطباعة والنشر.
حزب الدعوة الإسلامیة. ۲۰۱۰م. فضل الله العالم العامل. ط ۱. بغداد: المکتب الإعلامی
عباس، حسن. ۱۹۹۸م. خصائص الحروف العربیة ومعانیها. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
فضل الله، السید محمد حسین. ۲۰۱۰م. فی دروب السبعین. بیروت: دارالملاک.
القرطاجنی، حازم. ۱۲۸٥ش. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقیق محمد الحبیب ابن الخوجه. تونس: دارالکتب الشرقیه.
الکاشانی، عبدالرزاق. ۱٤۱۳ق. معجم اصطلحات الصوفیة. ط ۱. لامک: دارالمنار.
المجلســی، العلامه محمدباقــر. ۱٤۰۳ق. بحارالأنوار. ج ٤۳ – ۹۸. ط ۱. بــیروت: دار إحیاء التراث العربی.
المجلات
مرادی، مجید. ۱۳۸۱ش. «اندیشه سیاسی سید محمد حسین فضل الله». فصلنامه علوم سیاسی. العدد ۱۸.
المقالات
دان، اســتیو. ۲۰۱٤م. «ساختارگرایی وپسا ســاختارگرایی (البنیویة وما بعد البنیویة)». ترجمه ابو الفضل ساجدی. نشریه تخصصی حوزه ودانشگاه. العدد ۳۹.
زرقانی، ســید مهدی. ۲۰۰٥م. «یک الگو برای بررســی زبان شــعر (نمط لدراسة لغة الشعر)». مجله مطالعات وتحقیقات ادبی.

مواقع الإنترنت

موقع آية الله السيد محمد حسين فضل الله www.Bayynat.ir

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م
صص ١٦٨ ـ ١٤٣

دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي (المناظرة) في أدب العصر المملوكي

عليرضا نظري (الكاتب المسؤول)*
مريم فولادي**

الملخص

تعتبر المناظرة فنّا من الفنون الأدبية فهي معروفة عند وقت طويل في الأدب العربي وكانت متداولة بين الشعراء والكتّاب. تشكل هذا النوع الأدبي من تقليد المناظرات الواقعيّة، محادثة عدائيّة أو وديّة بين طرفي المناظرة وأحياناً يكون انساناً، حيواناً، نباتاً أو مفاهيم انتزاعية من الطبيعة وغيرها من العناصر. ولأنَّ هذا النوع الأدبي كان موجوداً في الأدب المملوكي بشكلٍ بارزٍ ولامع وبناءً على ذلك، كانَ هذا البحث بأسلوب وصفي – تحليلي ليبحث في أدب المماليك بقسميه: النظري والعملي؛ ففي القسم النظري انكبَّ هذا البحث على تعريف هذا النوع الأدبي (المناظرة)، وفي القسم العملي ذكر نماذج وأمثلة من المناظرات المنظومة والمنثورة في هذه الفترة الزمنية. تشير النتائج إلى أنّه في المناظرات الشعرية (المنظومة) أكثر ما يكون التركيز على المحادثات بمعناها العام وبين البشر حيث كانت قصيرة وبدون حكم. أمّا المناظرات المنثورة فأكثرها بمعنى خاص وطبق قواعد خاصة، ترتبط بين العناصر غير البشرية حيث إنها أحياناً لديها جانب تعليمي أو ديني أو مدحي وبعض الأوقات الجانب الترفيهي.

الكلمات الدليلية: الأدب العربي، النظم والنثر، العصر المملوكي، فن المناظرة.

*. أستاذ مساعد بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران
a.nazari@hum.ikiu.ac.ir
**. طالبة في اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندي
تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٢/١٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٧/١٨ش

المقدمة

غالبــاً ما يأتی ذكر دولة المماليــک بعنوان فترة زمانية منحطــة ومظلمة من تاريخ ســقوط بغداد علی يــد هولاكوخان (٦٥٦ هـ ق) إلی عــام (٩٢٢ هـ ق) حيث أصبح العثمانيون أصحاب قوة وقدروا وأداموا ذلک الانحطاط.

والحــدث الأهم الذی حصل فی فترة دخول هولاكو إلی بغداد هو أمره بقتل الكثير مــن العلماء وكبار العلم والأدب وتلاشــی وضياع الكثير مــن الكتب والآثار العلمية والأدبيــة القيّمــة، علی هذا يمكن القــول إنَّ هذه الفترة الزمنيّة هی عهد تلاشــی العلم والأدب ولكــن ليس هذا التلاشــی أو الأفــول إلی حدٍ يصِفُهُ بعــض الكتب التاريخية والأدبية. لأنه فی هذه الفترة كان لدينا الكثير من الآثار الهامة والتی ليست فقط تقليداً محضــاً من الأدوار الأدبية الســابقة بل إنّها تعتبر ابتكارا أدبيــا أو أنَّ ظهورها الأقوی والبارز كان فی هذه الفترة، لذا فإنّه من الواجب، الاهتمام بتلک الحقبة الزمنية وإظهار النقاط الإيجابية الساطعة فيها أكثر من قبل.

واحــد من الفنون الأدبيّة التی ظهرت آنذاک وأصبحت ضرباً من الالتزام والتی هی جديرة بالبحث، (فن المناظرة)، وهناک نماذج شعرية ونثرية مهمة من الشعراء والكُتّاب اختصت بهذا المجال.

وحفلت كتب الأدب واللغة والتاريخ بالنصوص التی تدلّ علی بلوغ المناظرة مكانة رفيعــة بين فنون الأدب المختلفة، وعلی الرغم مــن ذلک لا نجد من الأدباء والمورخين مَن يفردُ لها بحثاً خاصاً وإنَّما دارت البحوث حول القصة والمسرحية والخطبة والرسالة، والحقيقة أنَّ المناظرة، فن أدبی مســتقل له سماته وأهدافه وخصائصه. (غلامحســين زاده والزمــلاء، ١٤٣٢ق: ٢٢) وهــی عبارة عن أنَّ الشــاعر أو الكاتب يضع طرفی المناظرة قبــال بعضهما الآخر ويجبرهما علی الحديث بموضــوعٍ معينٍ وفی النهاية يتفوق أحدهما علــی الآخر. (داد، ١٣٧١ش: ٢٧٧) لذا فإنَّ هــذا البحث يختص بهذا النوع الأدبی فی تلک الفترة الزمانية حتی يســلط الضوء علــی الآثار الجيدة فی ذلک الظلام التاريخی. وســيكون البحــث فی بنيته علی منهج وصفــی – تحليلی ويتناول الموضوع فی قســميه النظری والتطبيقی.

من جملة الأسئلة التي يسعى هذا البحث للإجابة عنها: ١- إنّه على أي أساس وبأي دليل نستطيع أن نعتبر المناظرة فناً أدبياً مستقلا؟ ٢- ما هي أهم المواضيع التي طرحت من خلال المناظرات الأدبية في تلك الفترة؟ ٣- كيف يقيّم منشــأ المناظرات في العهد المملوكي؟

والفرضيات التي يمكن طرحها للأســئلة المذكورة هي: ١ـ بما أن المناظرة أســلوب أدبي يدوم على العصور المتوالية منها المملوكي وبما فيها من الأغراض والبنى التخاطبية يمكن عدّها فنا رائعا أدبيا يتمثل في الشــعر والنثر ٢ـ الموضوع الرئيس في المناظرة هو التفاضل حيث يظهر في التخاطب بين الأشخاص والأشياء المتنوعة وأما سبب التفاضل فيختلف من مناظرة إلى أخرى ٣ـ يمكن أن نعدّ المناظرة في ذروة جمالها وأدبيتها في هذه الفترة ومن أكثر الفنون استخداما في الشعر والنثر المملوكي.

خلفية البحث

مع أنّ المناظرة لها ســابقة زمنية طويلة في الأدب العربي ولكنها قلما كانت يُعنى بها بالنسبة إلى الأنواع الأدبية الأخرى والكتب والمقالات التي كتبت في هذا المجال قليلة جداً إضافة إلى ذلك فإنّ هذه الأبحاث لم تبحث في أدوار الإنحطاط بشــكل خاص بل إنّ قلة الاهتمام بهذا الموضوع هو بحد ذاته جدير بالذكر.

على سبيل المثال في مقالة "المناظرة الأدبية وسماتها الفنية في الأدب العربي" لتمساح علي أحمد النحيلة (كلية اللغة العربية، ١٤١٩ق) تتضمن المقالة فقط عنوانا كليا وشاملا وتبحــث عن بعض المناظرات المنثورة. أو مقالة "الحوار في الشــعر العربي القديم" لمحمد ســعيد حســين مرعي (مجلة جامعة تكريت، ٢٠٠٧م) والتي أيضاً بعنوان ســاحر وعام، تتضمن فقط تحليل شعر امرئالقيس. ومن الأبحاث التي أنجزت بشكل مقارن بين الأدبين العربي والفارســي يمكن الإشــارة إلى الأبحاث المقارنة بين "المناظرات الأدبيّة المنثورة الفارســية والعربية" لنعيمة حســوكي والتي ذكرت المناظرات المنثــورة في كل الأدوار التاريخيــة (أطروحة دكتــوراه، ١٣٨٩ش) أو بهنام فارســي حيث انصرف في رســالة الماجســتير إلى بحث مقارن بين "المناظرات الأدبية في الأدبين الفارسي والعربي". بذكر

الأمثلة الســابقة يتوضح لنا أنَّ فترة الانحطاط الأدبی لم تكن محط تحليل أو بحث فی أی من الأبحاث الســابقة مع أنّ تلک الفترة واحــدة من العصور الأدبية المثمرة بهذا النوع الأدبی (المناظرة).

الإطار المفهومی للبحث

١-١- الأنواع الأدبية

قام كبار الأدب بوضع تعاريف كثيرة للأدب من جملتها؛ الجرجانی فی كتابه التعريفات قال: «الأدب عبارة عن معرفة ما يحترزُ به عن جميع أنواع الخطأ، آداب البحث؛ صناعة نظرية يســتفيدُ منها الإنســان كيفية المناظرة وشــرائطها صيانة له عن الخبطِ فی البحثِ وإلزامــاً للخصمِ وإفخامه.» (الجرجانی، ١٤٠٧ق: ٣٦) ففــی الواقع إن الأدب بالمعنی اللغوی للكلمة يعنی الثقافة والعلم، الفن، حســن المعاشــرة، وبذلک يكون معناهُ تأديبا. وفی الاصطــلاح هــو علمٌ عرّفه القدماء علی أنّه يشــتمل علی اللغــة والصرف والنحو والمعانی والبيــان والبديع والعروض والقافية، وقوانين الخــط وقوانين القراءة وبعضهم أضاف اشــتقاق قرض الشعر والإنشــاء والتاريخ. (معين، ١٣٨١ش: ٥٧) ولكن الأدب بالتعبير المعاصر يقتصر علی الشعر والنثر وما يتصل بهما من الأخبار والأنساب. (أحمد بدوی، ١٩٩٦م: ١٩)

الأدب بشكل أساسی ومحوری قسمان: شعر ونثر. حيث إنَّ كلا من الأقسام السابقة قابلة للتقسيم، فالشعر علی أساس ظاهره وقالبه الشعری؛ إمّا قصيدة أو غزل أو قطعة أو مثنوی و... وعلی أساس المحتوی والموضوع والأسلوب ينقسم إلی أنواع مختلفة كالشعر الحماســی والتعليمی والدينی و... . حيث قام رزمجو فی كتابه الأنواع الأدبية إلی تقسيم الأشــعار من حيث المحتوی والمضمون الشــعری ونوع الأفــكار والعواطف والحالات والتجارب الشعرية إلی: ١- أشعار حماسيّة ٢- غنائيّة ٣- مدحيّة ٤- تعليميّة ٥- دينيّة ٦- انتقاديّة ٧- رثائيّة ٨- تهنئة ٩- بث الشــكوی ١٠- وصفية ١١- القصصيّة ١٢- المناظرة ١٣- عاميّة و محليّة. (انظر: رزمجو، ١٣٧٠ش: ٥٢-٥٣)

يعتقد البعض أنَّ الأنواع الأدبية تنقسم إلی قسمين، حيث إنَّ الأنواع الأدبية الأصلية

فى وجهة نظرهم عبارة عن: حماسـية، غنائيّة، مسـرحيّة، قصصيّة، قصة قصيرة. وأنواع فرعيّة تشمل: مرثية، مفاخرة، مناظرة، هجو، مدح، مناجات، تمثيل، مقالة، حياة الشاعر أو الكاتب. (رحيمى، ١٣٧٤ش: ١٨) تواجهنا أيضاً فى النثر أنواع مختلفة، حيث أشـار إليها أحمد بدوى فى كتابه "أسس النقد الأدبى" وهى كما يلى:

الرسائل السـلطانية، الرسائل الإخوانية، الرسـائل الأدبية، المقامات، المفاخرات، الحوادث الجارية، رسائل الصيد، عقود الزواج، الإجازات العلمية، التقريض، التهذيب، التاريـخ، القصص، مقدمات الكتب، الهزل. (انظر: أحمـد بدوى، ١٩٩٦م: ٥٧٣-٥٩٣) حيث أنّه طرح المناظرة تحت عنوان المفاخرات.

وبناءً على ذلک فإنّ المناظرة نوع أدبى، حيث إنّها كانت يهتم بها الشعراء والكتّاب فى الأدبين الفارسـى والعـربى، منذ القدم. حيـث كانت تظهر أحياناً فى قالب شـعرى وأحيانـاً أخرى فى قالب النثر. ومن النظـر الأدبى أيضاً لها أهمية بالغة ولأنَّ هذا النوع الأدبى قـد اسـتخدم بقوة فى النصـوص الأدبية فى العهد المملوكـى. لذلک قمنا ببحث المناظرة فى آداب تلک الفترة.

١ـ٢ـ المناظرة:

يقول ابن منظور فى لسان العرب تحت كلمة المناظرة: «المناظرة: أن تناظرَ أخاک فى أمـرٍ إذا نَظَرتما فيه معاً كيف تأتيانه.» (ابن منظور، ١٤٠٥ق: ٢١٧) وفى الواقع المناظرة فى اللغـة تعنى «النظـر مع بعضكم البعض، أى التفكير فى حقيقة وماهية الأشـياء ومن ثم البحث فيه سـويةً المجادلة والنزاع سـويةً والبحث سويةً فى الحقيقة وماهية الأشياء والسؤال والإجابة سويةً والبحث.» (دهخدا، ١٣٧٣ش: ١٩٠٤٥) ولكن فى الاصطلاح عبارة عن تبادل الكلام والآراء المتعارضة فى موضوع يثير الجدل، كبعض الموضوعات السياسية أو الأدبية. (وهبة، ١٩٨٤م: ٣٩٠)

وأحياناً تكون المناظرة بصورة واقعية وتسـتخدم فى العلوم المختلفة منها فى المنطق والعلوم الدينية والأبحاث العلميّة والسياسـية و... وهى فى هذه الحال تتطلب شـروطا ورسوما خاصة ولكن مسـألة بحثنا هى المناظرات الأدبية والتى تكون أحياناً بين عدة

أشخاص، على الأخص بين العاشق و المعشوق وأحياناً تكون بين الحيوانات والنباتات والأشياء و... .

ولأنّه فى هذا النوع من المناظرات عادةً ما تتجادل وتتنازع عدة شخصيات خيالية، سواءٌ كانت حيوانا أو نباتا أو أشياء دون روح (جماد) ومفاهيم محضة لذا بعض الشعراء سمّوها (نزاع، جدال) ذلک لأنّ كل شخص من هذه الشخصيات يسعى فى مناظرته أن يثبت تفوقه وتميزه على الطرف الآخر وأحياناً تسمى المناظرة مفاخرة. (بورجوادى، ١٣٨٥ش: ٣٢) وطبعاً سميت للمناظرة فى اللغة العربية (بالحوار، المحاورة والمجاوبة).

للمناظرة ثلاثة شروط:

الأول: أن يُجمعَ بين خَصمين متضادَّين أو متباينين فى صفاتهما بحيث تظهر خواصُّها بالمقابلة كالربيع والخريف والصيف والشتاء.

الثانى: أن يأتى كلٌّ من الخصمين فى نُصرته لنفسه وتفنيد مزاعم قِرنه بأدلّة من شأنها أن ترفَع قَدره ويَحُطّ من مقام الخصم بحيث يميل بالسامع عنه إليه.

الثالث: أن تصاغ المعانى والمراجعات صوغاً حسناً وترتَّب على سياق محكم ليزيد بذلک نشاطُ السامع وتنمى فيه الرغبة فى حل المشكل. (الهاشمى، ١٣٦٦ش: ١٨٨)

تستخدم المناظرة إمّا بمعناها العام أو بالمعنى الخاص فهى بالمعنى العام تقريباً تتضمن أى نوعٍ من الأحاديث بين طرفين أو أكثر. سواء أكان الحديث طويلاً أم قصيراً، سواء أكان فيه جانب عدوانى أو مسابقة أو لا، سواء أكان ينتهى بحكم أو لا. ولكن عندما تستخدم المناظرة بالمعنى الخاص، عندها تكون عبارة عن حديث أو كلام ينجز طبقاً لقواعد خاصة. مثلاً يسعى كل واحد من المتخاصمين إلى تعداد محاسنه وذكر مساوئ الطرف المقابل ويشير إلى نفسه على أنّه أفضل من الطرف المقابل، هذه الأحاديث والمناظرات أكثر ما تكون وتحدث بوجود وحكم طرف ثالث وغالباً ما يسعى الحَكَم إلى إرضاء الطرفين المتخاصمين ويصلح بينهما. (بورجوادى، ١٣٨٥ش: ٣٤)

وكانت موضوعات هذه المناظرات مختلفة، منها القضايا الدينية والأخلاقية والسياسية والغرامية. (وهبة، ١٩٨٤م: ٣٩٠) حيث إنّ المناظرات فى هذه الموضوعات غالباً ما تكون لأسباب وبواعث مختلفة على سبيل المثال، أحياناً الهدف من هذه

المناظرات هو إثبات أو نفي مسألة أو عقيدة خاصة، تحقير الطرف المقابل، إظهار المحبة في أحاديث العشق بين العاشق والمعشوق، مدح الممدوح، التفاخر على الأخرى وأحياناً هذه المناظرات فقط للتسلية وإظهار القدرة الفنية في الشعر والنثر.

يعتقد البعض أنّ المعنى الأصلي (البنية الأساسية) للمناظرة هي الحماسة بما فيها من تفاخر بين طرفين وتفضيل شخصه على الآخر، ويأخذ بالاختلافات اللفظيّة وكل شخص يفضل نفسه على الآخر معتمداً على استدلالاته الخاصة وفي النهاية لدينا غالب ومغلوب. (انظر: شميسا، ١٣٧٣ش: ٢٢٧) والمناظرة من ناحية أخرى لديها جذور في المفاخرة لأن التفاخر في الثقافة العربية وفي الأدب الفارسي يعني الامتياز والتفوق فإنَّ هذه التفاخرات، أخذت تدريجيّا خصائص طرفَي المنازعة وظهرت بشكل طرفين وبصورة الأسئلة والأجوبة أو قال وقلت وفي اللغة الفارسية (گفتم و گفتا). (شوشتري، ١٣٨٩ش: ٦٣) بشكل عام تجدر الإشارة إلى أنّ جنس الحوار أو المناظرة جنس عام، يتخذه الكاتب أو الشاعر قالباً فنياً لأغراض كثيرة. (غنيمي هلال، ١٩٦٢م: ٢٦٤) وفي الواقع أنّ المناظرة؛ أسلوب وطريقة حيث إنّها إشارة نوعية للتغيير في أفكار لمجتمع معتقد بقول ما قد مرّ من مرحلة أحادية الجانب وقادرَ على إدراك الآخر حضوره. (محمدي، ١٣٨٣ش: ٧٣)

١ـ ٣ـ سابقة المناظرة

تعود كتابة المناظرة في الأدب العالمي إلى الحضارات البابلية والأكاديّة والسومرية بين النهرين. حيث وجدت إلى الآن أجزاء من عشرات المجادلات والمنازعات باللغة الحالية تعود إلى تلك الحضارات حيث كتبت على ألواح طينية في تلك الفترة. تعود قدمة هذه النزاعات إلى حوالي ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد وهي تمثل لنوع أدبي استمرّ بعد ذلك في الآداب الإيرانيّة والعربية واللغات الأوروبيّة في القرون الوسطى. (بورجوادي، ١٣٨٥ش: ٣٢ و ٤١)

يعود استخدام لفظ المناظرة في اللغة الفارسيّة إلى عصورٍ قديمة حيث نستطيع أن نشاهد أول نموذج هذا الأسلوب في الأدب قبل الإسلام وفي الآثار المستبقة من اللغة

البهلويـــة. (محمدى، ١٣٨٣ش: ٧٠) ففى الأدب البهلوى أو الإيرانى القديم راجت نزعة شعبية يُقصد فيها إلى شرح وجهتى نظر مختلفتين فى شكل الحوار أو الجدل، أو فى عرض صورتـــين أدبيتين متضادتين إحداهما بجانـــب الأخرى. وقد بقى لنا من الأدب الإيرانى القديم حوار أدبى عنوانه «الشـــجرة الأشـــورية.» (غنيمى هلال، ١٩٦٢م: ٢٥٨) ولكن أسدى طوسى هو مبتكر المناظرة فى الشعر الفارسى الدَّرى حيث إنّ مناظراته الخمسة عبارة عن: "عـــرب وعجم: العرب والعجم"، "آسمان و زمين: السـماء والأرض"، "نيزه وكمان: السهم والرمح"، "شب وروز: الليل والنهار"، "مغ و مسلمان: المغان والمسلمين"، حيث إنّ الشـــاعر تخيّـــل بين كل واحدة مـــن تلك المناظرات طرفـــين وأحضر دلائل علـــى تفوّق أحدهمـــا على الآخر. وبالتالى كان أحدهما مجيبـــا والآخر مجابا. (محمدى، ١٣٨٣ش: ٧٠)

١ـ٣ـ ١ـ المناظرة فى الأدب العربى

غالبـــا ما تعـــود المناظرة فى الأدب العربى إلى العهد الإســـلامى وبعده، فقد أشـــير إليه بشـــكل غير مباشـــر فى القرآن الكريم وتمّ تكليف المســـلمين بهذا الأسلوب حيث ورد فى القرآن الكريم "جادلهم بالتى هى أحســـن" ولأنّه قد ذكر فى التفاســـير "جادلهم" بمعنى "ناظرهم". (رحيمى، ١٣٧٤ش: ٣٥) ويمكن مشـــاهدة أمثلة أخرى فى هذا المجال (المفهوم) كما فى سورة هود، والأعراف، ومريم و... ونستطيع أن نعدّ المجادلة التى عُرِفت بالنقائض فى العهد الأموى بين جرير والأخطل، نوعا من المناظرة.

هذا النوع الأدبى موجودٌ أيضاً فى العصر العباســـى حيث إنَّ أشهر الأدباء والكتّاب فى هـــذه الفترة، جاحظ البصرى (١٦٠–٢٥٥ق) حيث ترك الكثير من الآثار المنظومة والمنثـــورة أيضاً فى هذا المجال منها: العرجان والبرصـــان، مفاخرة الجوارى والغلمان، فخر السودان والبيضان، الأسد والذئب، و... . (اذكائى، ١٣٨٦ش: ٧)

ولكن قد لوحظت كثرتها عند شـــعراء العصـــر المملوكى على غير ما كان معروفاً فى الشـــعر العربى القديم، ولا يعنى هذا أنها لم تكن موجودة فيه، وإنما قصدت الإشارة إلى أنها أصبحت ضرباً من الالتزام، فما كان عفوياً فى أسلوب الشعر أصبح معتمداً فيه، وما

كان في شـعر الأقدمين غير ملتزم، أصبح عند شعراء هذا العصر واجب الالتزام. (باشا، ١٤٢٥ق: ٣٣١)

تعـدُّ المناظرة من الأنواع الأدبية التي أهملها الباحثون المعاصرون كلية، على الرغم مـن أنها تشـكل نوعاً بارزاً في قائمة الأنواع الأدبية الـتي كانت تصوغ محتويات كتب الأدب العـربي الإسـلامي القديم ولكن لم تُدرَس إلـى الآن، المناظرةُ في الأدب العربي الإسـلامي القديم دراسـة علمية تطرحها نوعاً أدبياً، وتضعها في إطار الأنواع الأخرى التي تُشكِّل مجموع الأدب القديم. (الصديق، ٢٠٠٠م)

٢ـ القسم التطبيقي للبحث

الآثـار الأدبية والـتي كانت على شـكل المناظرة في العصر المملوكي كثيرة نسـبةً للعصور السـابقة لأنّه كما أوضحنا سابقاً جاء استخدام أسلوب المناظرة في هذه الفترة بشـكل الزامي والتزامي والأدباء الذين اهتمّـوا بالمناظرة في تلك الفترة كثيرون ومن جملتهم: صفيالدين الحلي، والشابّ الظريف، وعمر بن الوردي، والقلقشندي، وابن نباتة المصري، والسـراج الدين الوراق، وبهاء الدين الزهير، والبرعي، والشهاب المنصوري، وابن الرزيق، والصاحب شـرف الدين، وابن حجر العسقلاني، وشهاب الدين الخلوف، وابن دقيق العيد و... .

والمناظرات الأدبيّة في هذه الفترة قسـمان: منظومة ومنثورة، حيث إنّنا سنأتي على ذكرها وبحثها في الآثار المنظومة أولاً ثم سننكبّ على الآثار المنثورة.

٢ـ ١ـ المناظرات الشعرية

٢ـ١ـ١ـ من حيث طرفي المناظرة:

إن أول وأهم العناصر في بنية المناظرات هو طرفاه يكونان من جنس بشري أو غير بشري يمكن تحليلهما على الأقسام التالية:

٢ـ١ـ١ـ ١ـ المناظرات بين العاشق والمعشوق:

غالباً ما كانت المناظرات المنظومة في هذه الفترة بين العاشـق والمعشوق، ويمكن لنا

أن نشاهد نموذجا منها فى أبيات صفى الدين الحلى:

قالت: كحَّلتَ الجفونَ بالوَسنِ   قلتُ: ارتقاباً لطيفِكِ الحسنِ
قالت: تَسَلّيتَ بعدَ فُرقَتنا   فقلتُ: عن مَسكَنى وعن سكَنى
قالت: تَشاغَلتَ عن محَبّتنا   قلتُ: بفَرطِ البُكاءِ والحَزَنِ
قالت: تناسيتَ، قلتُ: عافيتى!   قالت: تناءيتَ، قلتُ: عن وَطَنى
قالت: تَخَلَّيتَ، قلتُ: عن جلدى!   قالت: تَغَيّرتَ، قلتُ: فى بدَنى
قالت: تخَصصتَ دونَ صُحبَتِنا   فقلتُ: بالغَبنِ فيكِ والغَبَنِ[1]

(ديوان صفى الدين الحلى، لاتا: ٤٠٩-٤١٠)

إن هذا الغزل، مناظرة بين العاشق والمعشوق وكلمتا (قالت وقلت) تكررت فى هذه المناظرة عدا البيت الأخير وأحياناً فى بعض الأبيات تكررتا مرّتين، حيث إنّه طالما كانت لافتة للنظر وتزيد فى جمال البيت من حيث الاتساق اللفظى. نظم الشاعر فى هذا الغزل، الحديث بين العاشق والمعشوق بصورة جواب وسؤال، وفى المناظرة عنصر جمالى آخر هو نوع إجابة العاشق بحيث يثير إعجابنا ويزيد جماله بأنّ المعشوقة تسأل سؤالاً ولكن العاشق يجيب بجواب على غير السؤال الذى طُرِحَ وكان متوقعاً.

٢ـ١ـ١ـ٢ـ المناظرات بين الإنسان والشيطان:

يعتبر الشهاب المنصورى من الشعراء الذين له محادثات خيالية مع إبليس. فى هذا الحديث يصف ليلةً كان يسيطر النوم الثقيل على عينيه وحينئذٍ يظهر له إبليس أمامه ويقوم بخداعه. يبدأ المحادثة على النحو التالى:

وليلةٍ بتُّ بها و الكرى   فى مقلتى أذيالُه تسحبُ
إذ جاءنى إبليسها عارضا   علىّ أنواعاً بها يخلبُ
فقال لى هل لك فى غادةٍ   فى وجنتيها الصبحُ و الكوكبُ
فقلت لا، قال و لا شادن[2]   يرنو بطرفٍ بالنهى يلعبُ
فقلت لا، قال و لا قهوة   يكسوك كاس الملك إذ تُشربُ

١. الغبن والغبن (بتسكين الباء و فتحها): الخداع
٢. الشادن: ولد الغزال، استعارة للغلام

فقلــت لا، قــال و لا كبشــةٍ خضــراء فالعيــشُ بها طيبُ
فقلــت لا، قــال و لا مطربٍ إذا شــدا عند الصفا يطربُ
فقلــت لا، قال فنــم معرضاً عــنى فأنــت الحجــر المتعبُ

(السيوطى، ١٩٢٧م: ٨٦)

وابن الوردى أيضاً له محادثة بنفس المضمون مع إبليس:

نمــتُ و إبليــسُ أتى بحيلــةٍ مُعتَذَبــه
فقــال مــا قولُكَ فى حشيشــة مُطَيَّبــه
فقلــت لا، قــال و لا خمــرةِ كَــرمٍ مُذَهَبــه
فقلــتُ لا، قــال و لا أمــرَدَ بالبَدرِ اشــتَبه
فقلــتُ لا، قــال و لا مليحــةٍ مكتبــه[1]
فقلــتُ لا، قــال و لا آلــةِ هــوٍ مطرَبــة
فقلــت لا، قــال و لا نَــردٍ رَجاء المَكسَــبَه
فقلــتُ لا، قــال فنم مــا أنــتَ إلاّ حَطَبَــه

(السبكى، ١٩٦٤م: ١٠١)

كمــا نشــاهد فى كلتا المناظرتين، إبليــس فى بداية كل مناظرة يبدأ بخداع الشــاعر بأســاليبه الماكرة، ولكن يكون جواب الشــاعر فى كل أبيات المناظرة بالنسبة للشيطان جوابا سلبيا بمقاومته للأساليب المخادعة للشيطان يفوز بالنهاية، طبقاً تُرى المناظرات الانتزاعية مع الشــيطان أيضاً فى أشعار صفى الدين الحلى والتى تتشابه مع المناظرات الســابقة الذكر من حيث المضمون والمحتوى وحجم القصيــدة. ولكن نتيجة المحادثة مع الشــيطان متباينة لأنّ صفيالدين الحلى يعتبر أنَّ الإنســان ذو طينة سيئة وكلما يعرض الشيطان على الإنسان شيئاً يقبله الإنسان بقلبه وعقله:

وليلــةٍ طــالَ ســهادى بهــا فــزارنى إبليسُ عنــد الرقاد
فقــال: هــل لک فى شــقفة[2] كبشــية تطرُدُ عنا الســهاد؟!

١. المكتبه:المجتمعة الخلق
٢. الشقفة: القطعة من الخزف، والمراد هنا الحشيشة الخضراء. (باشا، ١٤٢٥ق: ٣٣٣)

قلتُ: نعــم! قــال: وفى قهوةٍ عَتّقَها العاصرُ من عهدِ عاد؟!
قلتُ: نعم! قــال: وفى مطربٍ إذا شدا يطربُ منه الجماد؟!
قلــتُ: نعم! قــال: وفى طفلةٍ[۱] فى وَجنتيهــا للحيــاءِ اتقاد؟!
قلــتُ: نعم! قال: وفى شــادنٍ قد كُحِلَت أجفانُه بالسّــواد؟!
قلــت: نعــم! قــال: نَم آمنــاً يا كعبةَ الفسقِ وركنَ الفساد؟!

(ديوان صفى الدين الحلى، لاتا: ٦٢٨)

٢ـ١ـ١ـ ٣ـ المناظرات بين الورد (الأزهار)

وقــد تكون المناظرات بين الأزهــار كمناظرة صفى الدين الحلــى، حيث إنّ طرفى مناظرته ورد الزنبق والورد الأحمر. كل من الطرفين يسعى إلى إثبات تفوّقه وجماله على الآخر وقد تميل المناظرة أحياناً لتحقير الطرف الأول للطرف الآخر ومســخرة الطرف المقابــل للطــرف الأول؛ فى الحقيقة قام صفى الدين الحلى فى هذه المناظرة بإضفاء صفة الــروح بتمام خياله إلــى الأزهار وجعل الورد وتتحدث بلســانه وكان موفقاً فى ذلك المحادثة:

قــد نَشَــرَ الزَّنبــقُ أعلامَــه وقــال كلُّ الزَّهــرِ فى خِدمتى
لو لم أكن فى الحســنِ سُلطانَه مارُفِعــت، من دونــهِ، رايتى!
فقَهقَــهَ الــوردُ بــه هازئــاً و قال، ما تَحذَرُ من سَطوَتى؟
وقال للسّوسَــنِ: ماذا الذى يقولُهُ الأشــيبُ فى حَضرَتى؟
وامتَعَــضَ الزنبــقُ فى قولِــه وقــال للأزهار؛ يــا عُصبَتى!
يكونُ هــذا الجيشُ بى مُحدقاً ويضحَكُ الوردُ على شَيبَتى؟

(ديوان صفى الدين الحلى، لاتا: ٥٥٤)

٢ـ ١ـ ٢ـ من حيث الحجم:

تتبادر إلى البال أنَّ المناظرة بمعناها العام لها حجم واسع وكبير أمّا المحادثات الأدبية

۱. يقال جارية طفلة: إذ كانت رقيقة البشــرة ناعمة، وعند الأصمعى الطفلة الجارية الرحصة الناعمة. (نفسه)

في شـــعر شعراء العصر المملوكي متباينة من حيث الحجم وأحياناً تكون بيتا أو بيتين أو ثلاثة أبيات:

قُـــل لَـــهُ انثَنَـــى وَانتَشَـــا ‏ ‏ ‏ جُد بوصالٍ منكَ لي إن تَشا
فقالَ لي تبغي وِصَالَ الرَّشـــا ‏ ‏ ‏ وَأنـــتَ لا تَبذُلُ منكَ الرُّشـــا
فقلتُ هَذِي مُهجَتي والحَشـــا ‏ ‏ ‏ قال انظروا بالجهلِ كيفَ أنحَشَا

(ديوان الشاب الظريف، ١٤١٥ق: ١٨٦)

قولـــوا لِرَسَّـــامكم ‏ ‏ ‏ بـــك الفـــؤادُ مُغـــرَمُ
قالـــوا مَتـــى تُذِيبُـــهُ ‏ ‏ ‏ فَقُلـــتُ حتّى يَرسُـــمُ

(ديوان الشاب الظريف، ١٤١٥ق: ٣٠٧)

وأحياناً تتجاوز البيتين وتشـــتمل أبيات كثيرة كَشـــعر ابـــن رزيق حيث قام بوصف العشـــق والمعشـــوق ووصف علاقته بمعشوقه في عدة أبيات ثم ينطلق لغرضه الأصلي من الشعر وهو مناظرة بينه وبين معشوقه:

تقـــول و كفُّهـــا تُلـــوى بكفّي ‏ ‏ ‏ أتقصـــدُ مَن إذا نَبَـــتِ الديارُ
فقُلتُ النَدبَ ســـالمَ ذا المعالي ‏ ‏ ‏ لعمركِ من به تسحمى الديارُ
فقالـــت إنـــه ملـــكٌ كـــريمٌ ‏ ‏ ‏ يســـيلُ بجودِ راحتـــهِ النضارُ
فقالـــت و إنـــه بطـــلٌ كمـــيٌّ ‏ ‏ ‏ لـــه في المجدِ قـــدرٌ و القتدارُ
فقالـــت إنـــه لكثـــيرُ عفـــو ‏ ‏ ‏ لجانيـــه مواهبُـــه غِـــزَارُ
فقلتُ نعـــم و ذلك للأعادي ‏ ‏ ‏ ســـهامٌ عنـــه لم يُغـــنِ الفِرارُ
فقالـــت إنـــه دفّـــاعُ خطـــبٍ ‏ ‏ ‏ و معضلـــةٍ إذا ضـــاقَ الفِرارُ
فقلتُ إذا اكفهرَّ الخطب ليثٌ ‏ ‏ ‏ أظافـــر كفِّهِ البيـــضُ القصارُ
فقالـــت كفُّـــه بالجـــود يجرى ‏ ‏ ‏ بأوديـــةٍ تضيـــقُ بهـــا القفارُ

(ابن رزيق، ١٤٠٣ق: ٣٨-٣٩)

٢-١-٣- من حيث نوع أفعال المناظرة:

قد استخدم الشعراء مشتقات فعل (قال وقلت) في المناظرات الأدبية المنظومة لهذه

الفترة وتُعتبرُ مناظرة الصاحب شرف الدين نموذجا بارزاً من هذا النوع:

... فقال: فيضُ دُمُوعٍ تلتذُّهُنَّ التِذاذَا

فقلتُ: قد نَضَبَ الدَّمـ ـعُ وابلاً[١] و رَذاذَا[٢]

فقال: ما ذاك عُذرٌ لُـذ بالدِّماءِ مَلاذا

فقلتُ: عَوذِى بصبرٍ فقال: ليس مَعاذَا

فقلتُ: جُد لى بوصلٍ فقال: سَل غيرَ هذَا

فقلتُ: أتلَفتَ رُوحى فقال لى: كانَ ماذا؟

(ديوان الصاحب شرف الدين، ١٩٦٧م: ١٨٩-١٩٠)

ولكن عدل بعضهم عن استخدام (القول) كما نشاهد فى مناظرة صفى الدين الحلى واستخدم (المجاوبة) بدل (القول):

عاقَبتُ مَن أهواهُ فى هجرى و أكثرتُ الملامَة

فأجابَنى: أقللتَ حبَّـ ـكَ لى، فأبدَيتَ الجهامَة

فأجَبتُ: إنّ كَرامَتى فرضٌ عليك إلى القيامَة

فأجابَنى: مَن ما لَهُ حُبٌّ فليسَ لـه كرامَة

(ديوان صفى الدين الحلى، لاتا: ٤٣٠)

على أية حال لا تخلو المناظرات عن فعل يتكرر فى كل الأبيات ويشير إلى قول كل طرف من المناظرة مساعدا فى بناء البنية السردية والاتساق النصى فيها.

٢ـ١ـ٣ـ من حيث البنية:

البنية الأساسية فى المناظرات المنظومة فى العهد المماليک قسمان، وهو طرفى المناظرة ويكتفى الشاعر فقط ببيان حديث الطرفين، فالنتيجة والحكم لا يأتى على ذكرها ومثال الأشعار المذكورة سابقا لايزال يدلّ على هذه القضية.

---

١. الوابل: المطر الشديد الضخم القطر، وقد جاء فى نعت الدمع تشبيهاً بالغزارة والكثرة.

٢. الرذاذ: المطر الضعيف، أو الساكن الدائم الصغار القطر كالغبار أو هو بعد الطلّ، وقد جاء فى نعت الدمع تشبيهاً.

٢ـ٢ـ المناظرات المنثورة

لم تكـن المناظرات الأدبية في العهد المملوكي مختصة بالشـعر فقط، بل كانت هناك كثيرة من المناظرات المنثورة لبيان التفوق والتفاضل بين العناصر المختلفة في هذه الفترة وفي هذه المناظرات يقوم كلا الطرفين بتعبير عن فضائلهما ويعتبران دلائلهما بالأساليب الأدبية الجميلة. وقد تنتهي الحكم بينهما بتفوق كلا الطرفين أو تنتهي بدون الحكم ويجبر القارئ أن يعطي حكما مناسبا. عدد المناظرات المنثورة في هذه الحقبة الزمنية كثير جداً ومواضيعـه مختلفة، مادية ومعنويّة، نحو مناظرات بين عناصر الطبيعة، الأماكن المختلفة، الأشـياء، الحيوانات، النباتات، أنواع العلوم، الإنسان وإبليس و... ومن جملتها نستطيع الإشـارة إلى المناظرة بين مكة والمدينة (علي بن يوسف الزرندي)، مفاخرة بين جزيرة الروضة ومصر (محمد بن أبي بكر الأسـيوطي)، المفاخرة بين الشـمعدان والقنديل (تاج الدين اليماني)، انوار السـعد ونُوار المجد في المفاخرة بين النرجس والورد (تاج الدين اليماني)، مفاخرات مالقة وسـلا (لسـان الدين بن الخطيب)، كاشف الغمة في المفاخرة بين النخلة والكرمة (أبي القاسم النجري)، مناظرة بين القلب والعين (ابن قيم الجوزي)، المقامة الوردية في الرياحين والزهور(السـيوطي)، المفاخـرة بين الورد والنرجس (ابن نباتة) مفاخرة الورد مع النسرين (عزالدين بن غانم المقدسي) و... .

ولا يمكـن لنا أن نقوم بتعريـف كل هذه المناظرات في هذا المجـال لذا نكتفي هنا بتعريف نماذج لها شهرة كثيرة:

٢ـ٢ـ١ـ المناظرة بين الأشياء

هنـاك مثال واضح وبارز للمناظرة بين الأشـياء، وهو مناظرات (السـيف والقلم) والـتي تُـرى في آثار ثلاثة أدباء معروفين في هذه الفترة وهم ابـن الوردي، وابن نباتة، والقلقشندي.

يعدّ ابن برد الأصغر (٤٤٠ق) في الأندلس أول من عقد مفاخرة بين السـيف والقلم وكتبهـا لممدوحه الموفق ابوالجيش مجاهد العامـري وجاء بعده بثلاثة قرون زين الدين عمر بن الوردي ليدوّن مناظرته بين السيف والقلم لمرة أخرى. (غلامحسين زاده والزملاء،

١٤٣١ق: ٢٣)

الف) مناظرة السيف والقلم لزين الدين عمر بن الوردى (متوفى، ٧٤٩ق)

تبدأ هذه المناظرة بمقدمة حول السـيف والقلم حيث إنّ أسـاس وعماد الدولة مبنى على هاتين الوسـيلتين وعلى كل حكومة أن يكون لديها هذان الركنان أو أن توفّرهما وأنَّ ابـن الـوردى كان يُعرِّف تماماً قيمة هـذه العناصر ومنزلتها فقـد وضعتهما (القلم والسيف) فى المجلس مقابل بعضهما الآخر ودعاهما للمناظرة ليحكم فى أمرهما.

فى هذه المناظرة يفتح القلم الحديث ويقول: «بسـم الله مُجراها ومُرساها والنهار إذا جلّاها والليل إذا يغشـاها.» (ناجى، ١٩٨٣م: ١١٨) وبعـد الحمد والدعاء لله يبدأ بِعَدِّ فضائله: «فإنَّ للقلمَ قصبُ السـباقِ فالكاتبُ بسبعة أقلام من طبقاتِ الكتاب فى السبع الطباق جرى بالقضاء والقدر ونابَ عن اللِّسان فيما نهى وأمر...» (السابق) وبعد انتهاء حديث القلم، يكمل السـيف الحديث فيقول كما قال القلم، ويذكر الله وقسما من الآية ٢٥ لسورة الحديد وبعدها ينصرف لوصف نفسه: «قال السيف: بسم الله الخافض الرّافع (وأنزلنا الحديدَ فيه باسٌ شديدٌ ومنافع) ... فإنَّ السيف عظيمُ الدولة، شديدُ الصولة، مَحَا أسـطارَ البلاغةِ، وأساغَ ممنوعَ الإساغة، مَن اعتمد على غطره فى قَهرِ الأعداء تعبَ و... .» (السـابق: ١١٩) كلا من القلم والسـيف ضمن حديثه يصف مساوئ الطرف الآخر وبذلک يحقر الطرف الآخر ويرفع من جانب نفسه:

«قـال القلم: ... أنـا المخصوص بالرَّاى وأنتَ المخصوصُ بالصـدى ، أنا آلة الحياة وأنتَ آلة الردى...

قال السـيف: ...ويک إن كنت للديوان فحاسـب مهموم، أو للإنشاء فخادمٌ لمخدوم، أو للبليغ فساحرٌ مذموم...

قـال القلم: ... أما أنا ابنُ ماءِ السّـماءِ، وأليفُ الغدير وحليفُ الهواء وأمّا أنتَ فابنُ للنّار والدخّان وباترُ الأعمار وخَوّان الإخوان...

قال السيف: ... أنا ذو الصيت والصوت ... أنا من مارج من نار، والقلمُ من صلصالٍ كالفخّار ...

قـال القلـم: أنـا أزكـى وأطهر   قال السيف: أنا أبهى وأبهر و... .»

(ناجي،١٩٨٣م: ١١٩-١٢١)

ويداومان بهذه المناظرة حتى يقول القلم محاسنه ومحاسن السيف كذا: «قال القلم: ... إن كنت أعلى فأنا أعلم، أو كنت أحلى وأنا أحلم، أو كنتَ أقوى فأنا أقوم ...» (السابق: ١٢٢) وهكذا يعترف السـيف بقدرة القلم لأن يعتبر الممدوح حامه «قال السيف: كيف لا أفضلُك والمَقَرُّ العلايى شـادٌّ أزرى؟» وفي المقابل يعترف القلم بفضل السـيف أيضاً لأنـه يعتبر الممدوح ولى أمره: «قال القلم: كيف لا أفضلكَ وهو عزَّ نَصرُه وليُّ أمرى؟» (السـابق) حينما تصل المناظـرة إلى هنا يبدأ الحَكَم بالحديـث وبتوجهه إلى البراهين والأدلّة التى ساقها كلا الطرفين يجد أنَّ لهما ارتباطا وثيقا مع الممدوح. لذلک فقد تحايل وسلّم الحكم للممدوح لكى يهدأ كلا الطرفين ويسكن غضبهما.

والهدف الأساسى فى هذه المناظرة التى وضعها ابن الوردى بين القلم والسيف بتمام قوة خياله؛ مدح الممدوح لأنّه بإحصاء محاسـن هذين العنصرين بلسـانهما ونسب هذه العناصر إلى الممدوح، يعبر القدرة العسـكرية وتدبير حكومة الممدوح ويمدحه بشـكل جيد.

وهنـاک مناظرة أخرى كتبت فى العهد المملوكى وهى رسـالة السـيف والقلم لابن نباتة المصرى (متوفى ٧٦٨ق) وأخرى هى حلية الفضل وزينة الكرم فى المفاخرة السيف والقلـم، لأحمد بن على القلقشـندى (متوفى ٨٢١ق). وفى المجموع نسـتطيع أن نقول إن الهدف من المناظرات الثلاث هو مدح الممدوح، حيث تتألف البنية الأساسـية للمناظرة من عدة أجزاء، جزئى المناظرة (السـيف والقلم) والجزء الثالث هو الحكم الذى يحكم بين الطرفين بعد سمع أقوالهما وبالتوجه إلى البراهين والاسـتدلالات التى سـاقاها. قد يكون هناک جزء رابع وهو الراوى والذى يروى بداية الحدث وسيره ونهاية المناظرة. وقد أثر استخدام الفنون البديعيّة منها؛ السجع والجناس والتضمين للآيات والأحاديث والأشـعار إلى جانب فن التشخيص؛ تاثيراً بارزا وهاماً فى قيمة هذه المناظرات. ومن حيث الحجم نسـتطيع أن نقول بأنَّ مناظرة ابن الوردى حجمها أقل نسـبة للمناظرتين السـابقتين، طبعاً لا تنحصر المناظرة بين السـيف والقلم على اللغة العربية وإنّما توجد

أيضاً فی اللغة الفارسية لأنّه فی کل لغة یوجد جدال وصراع بین منطق العقل (الفكرة) ومنطق القوة (القدرة) وكلا من الطرفين قائل بتفوقه وتمییزه على الآخر؛ لذلک فقد سعى الأدباء إلی امتلاک تصور لهذا الجدال ولذلک فقد وضعوا القلم والسیف كرمز لذلک وأجروا كلا من طرفی المناظرة بالدفاع عن نفسيهما بلسان الحال. ولكن بما أنهما من عناصر مهمة لذلک نری أن نهاية المناظرة بین القلم والسیف غالباً ما تختم بالصلح والصداقة لأن کلیهما ركنان أساسيان فی أركان حفظ الحكومة حینما یکونان متحدين معاً وفی جانب بعضهما بعض الآخر.

ب) المقامة الیاقوتية فی أنواع الجواهر للسیوطی (متوفی ٩١١ق)

مناظرة السیوطی وهی مناظرة بین عدة جواهر، من المناظرات التی تقع بین الأشياء، بهذه المقامة انصرفت الجواهر فی أحاديثها للمفاخرة لا للمخاصمة لیتعین أیها أفضل وأجمل. تبدأ المناظرة بحدیث الیاقوت وتنتهی بحدیث الفیروز، وتكون المناظرة على الشكل التالی: بدأت کل واحدة من المجوهرات بحمد الله والثناء والدعاء وبعدها انصرفت لذكر محاسنها ومنافعها واستدلت المجوهرات فی أحاديثهم بآيات من كلام الله وأحاديث وأقوال العظماء والكبار ، ولكنها لم تَمِل أبداً لذكر معايب الطرف الآخر من جنسها (المجوهرات الأخری) وينتهی الحدیث والمناظرة بأبيات عن وصف نفسها، والمؤلف لم یحكم فی نهاية المناظرة وإنمّا سلّمَ هذه المهمة للقارئ ليقوم بالحكم.

یشیر النص التالی إلی جزء من هذه المناظرة:

«فقال الیاقوت: الحمدلله الذی خلقنی حسن التقويم وجعلنی أبهی فی العین من الدرر النظیم ... ذکّرنی بصریح اسمی فی القرآن، فی قوله تعالی فی سورة الرحمن كأنهنّ الیاقوت والمرجان ... وقال الزمرد: الحمدلله الذی رفع لی قدراً، واسبغ على الحلة الخضراء ... وقال العقیق: الحمدلله الذی جعلنی من الجلة وكسانی أبهی حلة، خصنی باحسن خلة ... وقال الفیروزج: الحمدلله الذی فضلنی بلونین وكسانی حلتين، وجعلنی أدخل فی الكيمياء وفی ادوية العین ...» (انظر: السیوطی، ١٢٩٨ق: ٤٦-٥٥) وكما یری أن المناظرة لاتقوم بین طرفین بل فیها أطراف کل یسعی لبيان فضله على الآخرين.

٢-٢-٢-المناظرة بين المفاهيم:

ومنها **المفاخرة بين العلوم، لأحمد بن على القلقشندى (متوفى ٨٢١ق)**؛ كتب القلقشندى أبو حفص البلقينى المفاخرة بين العلوم المختلفة. هناك مناظرات بين سبعين ونيف من العلوم تبدأ بعلم اللغة وتنتهى بعلم التاريخ. والقلقشندى فى مقدمته التى أوردها قبل المناظرة يعترف بفضل كل العلوم ويظهر تلك الفضائل لذلك يقول: «اصلُ الشرف فيها من غير منازِع، مُجمَعاً على أنه لا شىءَ من العلم من حيثُ هو علمٌ بضارٍّ ولا شىءَ من الجهل من حيثُ هو جهلٌ بنافع.» (انظر: القلقشندى، ١٤٠٧ق، ج١٤: ٢٣٨) فى هذه المناظرة علوم مختلفة مثل: علم الصرف، والنحو، والشعر، والحساب، والفقه، والطب، والموسيقى و... .

تعتبر هذه المناظرة من المناظرات الطويلة فى الأدب العربى والتى وضعت بشكل خيالى بين عدد من العلوم المختلفة. حيث إنّ كل علم يتفاخر على الآخر بتعداد محاسنه وفضائله وخصائصه المميزة على العلم الذى تحدّث قبله وناظر قبله. وأحياناً تستفيد هذه العلوم من الآيات الكريمة ومن ضرب الأمثال لإثبات كلامها.

لا تعتبر رسالة القلقشندى مناظرة أو جدالا بالمعنى المتداول، حيث إنّ تلك العلوم لا تسعى لذكر معايب الأخرى ولا تتحارب فيما بينها، ولطالما كانت هذه الرسالة تبحث فى العلوم المختلفة إلّا أن جانبها التفنى أكثر. (بورجوادى، ١٣٨٥ش: ٦٩٧-٦٩٨) يشير النص التالى إلى جزء من هذه الرسالة:

«فكان أول بادىءٍ بدأ منها بالكلام وفتحَ باب الجدال والخصام، "علم اللغة" فقال: قد عَلِمتم معشر العلومِ، أنِّى أعمُّكم نفعاً وأوسعكم مجالاً وأكثركُم جمعاً؛ على قطبِ فلكى تَدور الدوائر، بواسطتى تُدرك المقاصِد ويستعلمُ ما فى الضمائر ... ثابَ إليه "علمُ التصريف"... وقال: ... أنا المتكفلُ بتأسيس مَبانِيك، والملتزمُ بتحريرِ ألفاظك وتقريرِ مَعانيك، بى تُعرفُ أصولُ أبنيةِ الكلمة فى جميعِ أحوالها، وكيفيةُ التصرُّف فى أسمائها وأفعالها ... فقال "علمُ الشعر": أراكم قد نَسِيتُم فضلى الذى به فَضَلتم، وصَرَمتُم حبلى الذى من أجله وَصَلتُم؛ أنا حُجَّة الأدب، وديوان العَرب؛ على تَرِدون وعنّى تَصدُرون وإلىَّ تَنتسِبون، وبى تشتَهِرون...» (انظر: القلقشندى، ١٤٠٧ق، ج ١٤: ٢٣٧-٢٦٣)

٢ـ٢ـ٣ـ المناظرة بين الحيوانات

الجمل والحصان للمقدسى (متوفى ٨٧٥ق)

فى هذه المناظرة التى وصفها المقدسى بين حيوانى (الحصان والجمل) كلا الطرفين يسعى لإثبات تعاليه وتفوقه على الآخر، الجمل الذى يبدأ المناظرة ويبين محاسنه على النحو التالى: «قالَ الجَمَـل: أنا أحملُ الاحمال الثِّقال وأقطَعُ بها المراحلِ الطِّوال وأكابدُ الكَلال وأصبرُ على مُرَ النّكال... .» (الهاشمى، ١٣٦٦ش: ٢٥٨) وفى المقابل فإنّ الحصان يشير إلى قدرته وقوته: «فقال الحصان: أنا أحمل على كاهِلى. فأجتهدُ به فى السير و انطلقُ به كالطير، أهجمُ هجومَ اللّيل وأقتحم اقتحام السيل.» (السابق: ٢٥٩) فى هذه المناظرة يراعى كلا الطرفين أصول المناظرة وأياً منهما لم يذكر مساوئ الآخر ولم يقم بتحقيره؛ بل سعى كل منهما لإثبات تفوقه على الآخر وذلک بتعداد خصاله الإيجابية. إلى أنه حينما قام الحصان بإحصاء محاسنه أشار إلى فضائل الطرف الآخر ثم انصرف إلى ذكر محاسنه وخصاله نفسه: «وإن كان الجمل هو الصابر المجرّب، فأنا السابق المقرَّب، وإن كان هو المقتصد اللاّحق، فأنا المقرَّبّ السّابق.» (السابق: ٢٥٩)

وفى نهاية هذه المناظرة فإنّ الجمل يشير إلى جزء من الآية ٧ سورة النحل: «أنا المسخرُ لكم بإشارةِ (وتحمل أثقالكم)» والحصان إلى قِسم من الآية ٩٨ سورة مريم: «وكم حَزَزتُ رؤوس أهل النّفاق حزّاً وكم أخليت منهم الآفاق (هل تحِسُّ منهم من أحدٍ أو تَسمَعُ لهم ركزا)» (السابق: ٢٥٩) فقد استدلّا على صحة كلامهما بكلام الله وأنهيا المناظرة بذلک.

يعتبر حجم هذه المناظرة قليلا بالنسبة للمناظرات الأخرى الموجودة فى هذه الفترة الزمنية. وتشكلت المناظرة من طرفى المناظرة فقط حيث اكتفى الأديب بذكر أحاديث الطرفين وترک الحكم للقارئ. ومن خصائص هذه المناظرة أيضاً، الاستدلال بآيات القرآن الكريم والاستفادة من الأساليب البديعية مثل السجع.

٢ـ٢ـ٤ـ المناظرة بين النباتات:

الف) جواهر الفرد فى مناظرة النرجس والورد، للماردينى (متوفى ٧٤٤ق)

تبدأ هذه المناظرة بالحمد وثناء الخالق والنبي الأكرم (ص)، وقد قام الشيخ المارديني قبل الدخول إلى أحاديث هذه المناظرة بوصف مختصر لكلٍّ منهما وأقرَّ بفضل وجمال كليهما ولكن بسبب الاختلاف الذي يُرى بينهما في بعض الأحيان فقد وضعهما موضع المناظرة. ليشرح كل منهما ويثبت تفاضله وتعاليه على الآخر.

تبدأ المناظرة بحديث الورد والتي بعد حمد الله والإشارة إلى آية من آيات القرآن الكريم تبدأ حديثها: «فقال الورد:... فإنَّ الله تعالى فَضَّلني على سائر الزهر بأرفع المراتب ... فيَّ تتجمل المجالس والمحافل ... فالروض ملكي والزهر جنودي، وما فيهم من فرح في اعلامي السلطانية وكيف لا يطيعونني وشكوتي فيهم قوية.» (العطار، لاتا: ٢٠-٢١) عندها تنتفض النرجس وتقول: «وقال: ... صفراء فاقع لونها تسر الناظرين وحق محمد المحمود الذي أوحى إليه قتل أصحاب الأخدود، لقد مدحت نفسك بالكمال مع نقصك ... واحفظ حرمتك وإلا كسرت شوكتك.» (السابق: ٢١)

تتسع هذه المناظرة على صفحات متعددة إلى أن يستخدم فيه كلا الطرفين كل الوسائل المتاحة والممكنة لمدح نفسهما وإثبات تفوقهما على الآخر ويذكر معايب وسيئات الطرف الآخر أيضاً ويستدل كلاهما بالقرآن الكريم وبالأحاديث وببعض الأشعار لإثبات ذلك: «فقال الورد: ...أتجعل مقامك مقامي وأنت من بعض خدّامي، ... أتحسب محاسني مثل محاسنك متناهية وكيف ينقطع عملي ولي صدقة جارية، فشتان بيني وبينك؛ وإن لم تنته عن جدالي قلعت بشوكتي عينك ... فقال النرجس: يا قليل المودة، ويا قصير المدة... أيّ فخر في إحمرارك الشريق[1]، وكم بين التبر[2] والعقيق ... ولي في السبق قصبات وكم جلوت صداع القلب بطيب النفحات. وإذا وفد جيش الزهر، فلي في طلائعة عيون. والسابقون السابقون، أولئك المقربون...

فخجل خد الورد ... وقال: يا نفاضة المحافل. لفاظة المزابل كم بين مهتوك ومصون ومتروك ومخزون ...

فقال النرجس: أنا عيون المجالس وشموع المجالس، وأنيس النديم وقد خلقني الله

---

١. يريد الاحمرار الذي يخالطه شيء من الصفرة فلايكون خالصاً إلى حمرة ولا إلى صفرة.

٢. التبر: الذهب قبل الضرب.

فى أحسن تقويم ...

فقال الورد: أنا خد الحبيب نصيبى والراح يتلمس ويتمسک بذيل طيبى ... وأنشد:

أنا والراح للأرواح راحة

وكم فى قبض ساقى بسيط وراحة

فقال النرجس: يا قليل الوفاء ... ألم تعلم ان التخليق بالصفرة من امارات النصرة. وقال الجماعة من الحكماء أن من أنحس الأشكال الحمرة.

فقال الورد: هذا لونى مد كنت فى أحشاء الأكمام مضغة، صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة.» (السابق: ٢١-٢٨)

حتى أنهما يريان مكانتهما العالية بسبب مصاحبة المحبوب وعلى ذلک يقومان بتفضيلهما على الآخرين، لأنّهما يعتبران مصاحبة المحبوب مقاماً علياً ويعود بهذه الطريقة فى إثبات تفوقهما: «فقال النرجس:.. فأنا على مقدور ولى الفضل بحضورى فى مقام المقر الشهابى أحمد وأنا المؤيد بفضل ظاهر لا يختفى بحضورى فى حضرة مولانا قاضى القضاة الحنفى. فقال الورد: وهذا مما يؤيد كلامى ويرفع فى الفخر مقامى فكم بلغت بحضرة المخدوم مقصودى ولم يزل إلى المنهل العذب ورودى» (السابق: ٢٨)

وعندما يصل الحديث إلى هذا الحد يتدخل الراوى ليدلى بالحكم ولكنه لم يستطع الحكم بسبب الأدلة القوية والبراهين الواضحة التى ساقها كلا الطرفين ويعطى الراوى الحكم للممدوح الذى هو مالک الراوى والدولة الزمان الفريد وفى النهاية يهدى هذه الرسالة للممدوح.

والمناظرة التى سبق شرحها كتبت بقالب القصيدة فى مدح الممدوح وكوّن بناءه من ثلاثة أجزاء؛ حيث تشكلت من طرفين المناظرة بالإضافة إلى الراوى الذى هو الجزء الثالث والذى قام بتقرير الأحاديث وفى النهاية سلّم الحكم للممدوح، يعطى البداية فى المناظرة للورد ويختم المناظرة بالورد أيضاً. وأحاديثهما واستدلالتهما تعتمد على الآيات والأحاديث والأشعار إذاً يجب القول إنّ ما قام به الماردينى من تصور وتخيل لنوعى من الورود وكتابه ذلک بشكل مسجع كان موفقاً إلى حدٍ كبير.

ب)كشف الأسرار فى حكم الطيور والأزهار للمقدسى (متوفى ٨٧٥ق)

هذه الرسالة مناظرة خيالية بين أنواع الزهور والطيور والحيوانات والتى جاءت فى ٣٧ فصلا وفى كل منها تحدث نوع من هذه العناصر وينتهى حديثه بأبيات شعرية. تبدأ المناظرة بالنسيم وتنتهى بالعنقا.

نظر المقدسى بعين الفاحص المتفكر فى عناصر هذه الرسالة فوجد فيها عالماً آخر يعجّ بالحركة والنشاط يشبه العالم الإنسانى فينطّقه ويحادثه ليتعرف خصائصه وأوصافه الدالة على عظمة الخالق وحكمته فى خلقه ثم يحكى لنا قصة الحياة الدنيا والآخرة و«تزداد الرموز تنوعا لتنوع أفراد البشر كقدوم الربيع، انقلاب الشتاء، شرود البرد، فرح الأقحوان و... .» (صبحى حباب، ١٤١٠ق: ١٦٧-١٦٨) وفى الواقع شرح فيه المؤلف أحوال أهل العزلة والتصوف، وذكر حكمهم على لسان الطيور والأزهار والحيوانات واستمد عناصرها الأولى وحكمها المتناثرة من القرآن الكريم والحديث النبوى ومن التصوف والزهد اللذين انتشرا فى هذا العصر كثيراً. (باشا، ١٤٢٥ق: ٤٥٦ و ٤٦٥) والنص التالى يشير إلى طرف من هذه المناظرة:

«... فتنفس البنفسج ... وقال طوبى لمن عاش عيش السعداء، ومات موت الشهداء، ... إننى اوخذ ايام حصولى، فأقطع من أصولى وكم ممن يتقوى على ضعفى ... ... فنادى على نفسه الأقحوان ... وقال قد آن ظهورى وحان حضورى، واعتدل فصل وجودى وطاب فى الحضرة شهودى ... فبياضى هو العلم المعلم واصفرارى هو السقم المبرم ... قال الديک ... جعلت الاذان لى وظيفة، اوقظ به من كان نائماً كالجيفة وأبشر الذين يدعون ربهم تضرعا وخيفة... فقالت العنكبوت: إن كان بيتى أوهن البيوت وحبلى كما تزعمين مبتوت، فإنّ فضلى عليک فى سجل الذكر مثبوت، أما أنا فما لأحد علىّ منّه ولا لامّ علىّ حنّه... .» (انظر: المقدسى، ١٨٢١م: ٩-١١٤)

النتيجة

كان استخدام المناظرة فى العهد المملوكى بشكل التزامى حيث استخدمت المناظرات الأدبية فى هذا العهد بمعناها العام والخاص فمثالها العام فى الأحاديث الوديّة أو العشقية

ونموذجها الخاص فی الأحاديث العدائية التی دارت بين عناصر مختلفة.

لطالما كانت المناظرات الشــعرية شــاملة للمناظرات بين البشر حيث يعتبر أكثرها الحديث بين العاشــق والمعشــوق. ولكن أيضاً فی بعض الأحيــان كان هناک مناظرات بين الأزهار أو إبليس مع الإنسان حيث إنّ اغلب أحاديثها تتشكل من طرفی المناظرة ودون حضــور الحكم. والمناظرات المنظومة فی العهد المملوكی من حيث الحجم نوعان: ١- طويل ٢- قصير، وفی معظم الأحيان تتضمن تلک المناظرات لفظة قول والذی كان تكراره عدة مرات حيث يضيف جمالاً على النص.

أمّا فی أكثر المناظرات المنثورة وعلى العكس تماماً من المنظومة فإن هناک لا توجد أحاديث بين البشــر بل يقتصر الحديث على عناصر مختلفة من أشــياء ونبات وحيوان وعناصر طبيعية ومفاهيم و... والتی كانت فی كثير المواضع لها إمّا جانب تعليمی أو دينی أو مدحی وفی بعض الأحيان نجد لها الجانب الترفيهی فقط.

والهيكل الأساســی للمناظرات المنثورة يشــتمل على طــرفی المناظرة حيث إنّ فی الجزء الأول يقوم أحد طرفی المناظرة بإظهار محاســنه وفضائله ويتفاخر بنفســه ويحتقر الطرف الآخر. وفی الجزء الثانی؛ يقوم الطرف الآخر بالدفاع عن نفســه وفی بعض هذه المناظــرات هناک جزء ثالث يتضمن الراوی والذی يبين ســير المناظرة ويدلی بالحكم من خلال توجهه إلى أحاديث الطرفين والتی غالباً ما تكون مســتدلة بآيات وأحاديث وأقوال الكبار وأشــعار الشعراء، واســتخدام الفنون البديعية مثل السجع أيضاً كان له تأثير لايستهان به فی جمال نصوص تلک المناظرات.

المصادر والمراجع

ابن منظور، جمال الدين. ١٤٠٥ق. لسان العرب. ج ٥. قم: أدب الحوزة.

أحمد بدوی، أحمد. ١٩٩٦م. أسس النقد الأدبی عند العرب. القاهره: نهضة مصر.

اذكائی، برويز. ١٣٨٦ش. «منشأ مناظرههای ادبی». گوهر گويا. س١. ع١. صص ١٠-١.

باشا، عمر. ١٤٢٥ق. تاريخ الأدب العربی (العربی المملوكی). دمشق: دارالفكر.

بــن رزيق، حميد بن محمــد. ١٩٨٣م. ديوان ابن رزيق. تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجه. ســلطنة عمان: وزارة التراث القومی والثقافة.

بورجوادی، نصرالله. ١٣٨٥ش. لغة الحال في العرفان والأدب الفارسيين. تهران: هرمس.

الجرجاني، علي بن محمد. ١٤٠٧ق. التعريفات. تحقيق وتعليق عبد الرحمن عميرة. ط١. بيروت: عالم الكتب.

الحلّي، صفي الدين. لاتا. الديوان. بيروت: دار صادر.

داد، سيما. ١٣٧١ش. فرهنگ اصطلاحات ادبي. تهران: مرواريد.

دهخدا، علي اكبر. ١٣٧٣ش. لغت نامه. تحت إشراف محمد معين وجعفر شهيدي. ج١٣. تهران: دانشگاه تهران.

رحيمي، مهدي. ١٣٧٤ش. المناظرة في الشعر الفارسي (منذ البدء حتى پروين اعتصامي). أطروحة دكتوراه: طهران: جامعة تربيت مدرس.

رزمجو، حسين. ١٣٧٠ش. انواع ادبي و آثار آن در زبان فارسي. مشهد: آستان قدس رضوي.

السبكي، تاج الدين أبي نصر عبدالوهاب بن علي بن عبدالكافي. ١٩٦٤م. طبقات الشافعية الكبرى. تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو ومحمود محمد الطناحي. الجزء العاشر. لامك: دار إحياء الكتب العربية.

السيوطي الشافعي، عبد الرحمن. ١٢٩٨ق. مقامات. ط١. قسطنطنية: إدارة الجوائب.

السيوطي، عبدالرحمن. ١٩٢٧م. نظم العقيان في اعيان الاعيان. حرّره فيليب حتي. بيروت: المكتبة العلمية.

شرف الدين الانصاري، الصاحب. ١٩٦٧م. الديوان. تحقيق عمر موسى باشا. دمشق: مجمع اللغة العربية.

شميسا، سيروس. ١٣٧٣ش. انواع ادبي. تهران: فردوس.

شوشتري، مرتضى. ١٣٨٩ش. المناظرة في الأدب الفارسي. كيهان فرهنگي. ع ٢٩٠-٢٩١.

صبحي حباب، أحمد عبد القادر صلاحية. ١٤١٠ق. «التعريف بكتاب: كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار لابن غانم المقدسي». التراث العربي. العدد ٣٧-٣٨

الصديق، حسين وخالد الفردي. ٢٠٠٠م. «المناظرة في الأدب العربي الإسلامي». حلب. www.tawtheegonline.com

الظريف، الشاب. ١٤١٥ق. الديوان. قدّمه وشرحه صلاح الدين الهواري. ط١. بيروت: دار الكتب العربية.

العطار، عزت. لاتا. مناظرات في الأدب. القاهرة: لجنة الشبيبة السورية بمصر.

غلامحسين زاده، غلامحسين وكبرى روشنفكر وابراهيم خدايار ونعيمة حسوكي. ١٤٣٢ق. «دراسة مقارنة لمناظرات السيف والقلم بين الأدبين العربي والفارسي (اليعقوبي الطوسي وابن نباتة المصري نموذجاً)». مجلة العلوم الإنسانية الدولية. العدد ١٨(٤). صص ٢١-٣٦.

غنيمي هلال، محمد. ١٩٦٢م. الأدب المقارن. بيروت: دارالعودة ودارالثقافة.

القلقشـــندی، أحمد بن علی. ۱٤۰۷ق. صبح الأعشـــی فی صناعة الإنشـــاء. شرحه محمد حسين شمس الدين. ط۱. الجزء ۱٤. بيروت: دارالفكر.

محمدی، هاشم. ۱۳۸۳ش. «المناظرة فی الأدب الفارسی». کتاب ماه (ادبيات وفلسفه). ۷۸

معين، محمد. ۱۳۸۱ش. فرهنگ فارسی (یک جلدی). ط۳. طهران: سُرايش.

المقدســی، عزالدين بن غانم. ۱۸۲۱م. کشــف الأســـرار عن حكم الطيور والأزهار. مدينة باريز: دار الطباعة السلطانية.

ناجی، هلال. ۱۹۸۳م. «مناظرتان بين السيف والقلم». المورد. العدد ٤.

وهبة، مجدی. ۱۹۸٤م. معجم المصطلحات العربية فی اللغة والأدب. ط۲. بيروت: مكتبة لبنان.

الهاشمی، أحمد. ۱۳٦٦ش. جواهر الأدب. ط۱. قم: استقلال.